Andressa Deflon Rickli

Imbricamentos entre *real e ficcional*



Narrativas cinematográficas baseadas em fatos e suas potências representativas

Atena Editora

Ano 2023

Andressa Deflon Rickli

Imbricamentos entre *real e ficcional*



Narrativas cinematográficas baseadas em fatos e suas potências representativas

Atena Editora

Ano 2023

Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Camila Alves de Cremo
Ellen Andressa Kubisty
Luiza Alves Batista
Nataly Evilin Gayde
Ilustração da capa
Laís Ribeiro Bernardo
Edição de arte
Luiza Alves Batista

LINGUÍSTICAS, LETRAS E ARTES

Imbricamentos entre real e ficcional: narrativas cinematográficas baseadas em fatos e suas potências representativas

Diagramação:	Natália Sandrini de Azevedo
Correção:	Yaiddy Paola Martinez
Indexação:	Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão:	A autora
Autora:	Andressa Deflon Rickli

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R539 Rickli, Andressa Deflon
Imbricamentos entre real e ficcional: narrativas cinematográficas baseadas em fatos e suas potências representativas / Andressa Deflon Rickli. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-1467-4
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.674232206

1. Cinema. I. Rickli, Andressa Deflon. II. Título.
CDD 778

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DA AUTORA

A autora desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao conteúdo publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o texto publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce,* ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

(...) A realidade

Sempre é mais ou menos

Do que nós queremos.

Só nós somos sempre

Iguais a nós-próprios. (...)

Ricardo Reis, 1916

SUMÁRIO

CINEMA ALÉM DA TELA: QUANDO O REAL TRANSFORMA-SE EM FICCIONAL

Ao buscar uma reflexão com foco na análise cinematográfica, esta obra pretende refletir acerca de obras cinematográficas que são baseadas em histórias reais. Para tanto, terá como *corpus* dois filmes: *Into The Wild* (Na Natureza Selvagem), de Sean Penn, buscando pensar o filme ficcional baseado na realidade como um gênero (docudrama), que gera no espectador sensações diferentes daquelas que experimenta diante de uma ficção. Além disso, analisar o documentário *The Call of The Wild,* de Ron Lamothe, que retrata a mesma história por meio de uma narrativa diferente – a documental.

No primeiro capítulo, serão abordados assuntos relacionados às questões teóricas sobre a temática do docudrama, com sua raiz teórica no cinema documental, considerando, sobretudo, a contribuição de teóricos como Bill Nichols, André Bazin e, mais especificamente sobre o docudrama, Allan Rosenthal.

No segundo capítulo, será desenvolvida a temática da adaptação, buscando analisar as contribuições de Bazin e Robert Stam, na tentativa de se pensar a literatura enquanto literatura e o cinema enquanto cinema, desvencilhando-se da velha máxima comparativa entre as duas linguagens (literatura e cinema), de modo a perceber o cinema como arte com características próprias e que, portanto, tem sua própria linguagem. Na sequência, apresentam-se as ideias de Linda Hutcheon sobre a Teoria da Adaptação, buscando analisar as contribuições da autora para esse contexto, principalmente no que diz respeito ao conceito de fidelidade, a ser problematizado ao longo desta obra.

No terceiro capítulo, serão aprofundados temas como a teoria realista do cinema enquanto possibilidade de construção de um referencial para a temática específica do docudrama, o realismo e as contribuições de Bazin, bem como a relação entre o docudrama e a ‘recriação’ da realidade e ainda algumas conceituações relacionadas ao documentário, docudrama, a pretensa “realidade” e a dramaticidade. No quarto capítulo será apresentada uma análise do filme *Na Natureza Selvagem,* (título original *Into The Wild*, de 2007), escrito e dirigido por Sean Penn, inspirado no livro homônimo, escrito por Jon Krakauer, sobre a vida de Christopher McCandless, um jovem que abandona sua vida confortável para ir em busca da liberdade. A análise versará sobre os aspectos formais do filme, trabalhando elementos da narrativa cinematográfica, bem como sobre os aspectos filosóficos que permeiam a produção, apontando ainda para questões de identificação, das quais trata Edgar Morin.

No quinto capítulo, desenvolve-se a análise fílmica do documentário *The Call of The Wild,* produzido por Ron Lamothe. Objetiva-se, então, buscar compreender questões

inerentes à noção de realidade, sem, no entanto, abordar as questões ligadas aos conceitos de verdade e mentira, mas problematizando-a no sentido de sua significação, através das contribuições de Mikhail Bakhtin, na constituição de uma "autoridade" que quando é percebida no filme exerce papel visceral sobre a expectativa/identificação da realidade.

Embora a discussão não seja recente, o tema permanece atual, não só a respeito do docudrama enquanto gênero que trabalha com a realidade, mas sem um compromisso com a "verdade absoluta", mas também em função de que, ainda hoje, a história de Chris McCandless, que acontece em 1990, permanece em voga. Além disso, o filme, apesar de não ser tão recente, segue com amplo interesse por parte do público e a existência de um documentário acerca do mesmo tema oferece riqueza à análise aqui empreendida, pois possibilita a constituição de contrapontos entre as narrativas. Ademais, a atualidade do tema se dá também por se tratar de um filme considerado *road movie,* contando, inclusive, com a mesma direção de fotografia de *On The Road* (Jack Kerouac, 2012).

A grande questão norteadora desta pesquisa é a diferenciação entre o conceito de docudrama e a noção de documentário, pois permeia esses gêneros a questão da verdade ou pretensa realidade no cinema, o que leva à indagação sobre, em que medida e como, o compromisso desses produtos audiovisuais com a factualidade é preservado ou ficcionalizado.

Os objetivos são: diferenciar os conceitos de ficção, documentário e docudrama, com base em autores fundamentais sobre a questão; demonstrar que o aspecto dramático do docudrama permite uma dinâmica de produção que leva em conta a alteração ou reinvenção dos acontecimentos; problematizar o conceito de fidelidade, com aporte nas teorias da adaptação; analisar o filme ficcional baseado na realidade, como um gênero, sem perder de vista que, na sociedade midiatizada, os gêneros se interpenetram; desenvolver a análise de sequências e cenas dos filmes selecionados para estudo, respeitando as características específicas de conteúdo, forma e linguagem.

Parte-se da hipótese que a grande diferença entre documentário e docudrama reside no fato de que, enquanto o primeiro é uma obra não ficcional, que trata da recriação fiel (ou que se pretende fiel) de um episódio da história, o docudrama que se baseia em eventos que aconteceram de fato, é uma obra cinematográfica que privilegia, sobretudo, a história dramática. A premissa básica é que nem os documentários mais objetivistas correspondem a uma "verdade absoluta", porém o docudrama permite táticas variadas, segundo as quais roteiristas e diretores podem tratar os elementos da realidade, com a possibilidade de os dosarem com elementos de ficção.

Procura-se um método teórico-crítico que permita a libertação da velha máxima comparativa entre as duas linguagens (literatura e cinema), de modo a reconhecer o cinema

como arte com características próprias e que, portanto, tem sua própria linguagem manifesta em diferentes gêneros. A temática da adaptação será abordada, porém desvinculando-se dos princípios de fidelidade. O aporte teórico será construído por meio dos conceitos da Teoria Realista/Naturalista do Cinema, sobretudo o legado de André Bazin, com o objetivo de conectar as ideias do autor com os princípios teóricos que norteiam a produção cinematográfica baseada em fatos. Realiza-se, ainda, reflexões acerca das produções e dos seus contextos, com base na análise fílmica com base nas estratégias técnicas e em sua expressividade relativamente aos contextos narrativos.

DOCUMENTÁRIO X DOCUDRAMA: CONSIDERAÇÕES E TEORIZAÇÕES

Não há como tratar do docudrama sem antes, ao menos, tentar defini-lo. A primeira grande questão norteadora dessa conceituação é a sua diferenciação com a noção de documentário, pois permeia esses gêneros a questão da verdade ou pretensa realidade no cinema.

Embora haja um complexo arcabouço teórico em torno do docudrama (ou docuficção, como defendem alguns), seria possível afirmar que a grande diferença entre documentário e docudrama reside no fato de que o primeiro é uma obra não ficcional, que trata da recriação fiel (ou que se pretende fiel) de um episódio da história, seja expondo, comentando, esmiuçando ou simplesmente apontando a realidade daquele momento, dentro de seu contexto. Já o docudrama, que se baseia em eventos que aconteceram de fato, - e que, por vezes, apresenta fragmentos da veracidade dos mesmos - é uma obra cinematográfica que privilegia, sobretudo, a história dramática, evidenciando a ficcionalização. Não há, diante disso, um compromisso integral com a factualidade, e o seu aspecto dramático permite uma dinâmica de produção que leva em conta a alteração ou reinvenção dos acontecimentos, uma vez que é dramatizada.

Sempre que se fala em documentário, atrela-se automaticamente à busca pela verdade, pelo real, pois como a própria descrição do gênero insinua, deve ser documental. Dentro das pesquisas cinematográficas, essa discussão fica por conta das teorias realistas, sobretudo Siegfried Kracauer e André Bazin, sendo consideradas, aqui, as contribuições do teórico francês, sobre as quais se discorrerá posteriormente. Antes disso, entretanto, faz-se necessário construir um referencial a respeito do gênero em questão. Um dos principais teóricos do documentário, Bill Nichols, afirma que há dois tipos de documentários e os classifica como sendo *documentários de satisfação de desejos* e *documentários de representação social* e acrescenta que é difícil definir o que é documentário, pois o termo não deve simplesmente ser reduzido a um verbete. Ele considera que todo filme é um documentário, pois não vê no gênero somente a reprodução do real, mas é forma de representação. Portanto, ao tratar de “real” e “realidade”, não se tem a pretensão de evocar a supremacia das coisas como elas são ou como algo inquestionável. Considera-se, então, a realidade e o real transmitidos na obra fílmica atrelados às situações fáticas, ao factual, levando em conta que essa realidade está sujeita a interpretações, construções e representações.

Para Nichols, toda obra cinematográfica mostra a cultura que cerca aquela produção e representa a aparência dos participantes do filme (quer seja com atores ou

não) e considera, portanto, uma forma de representação do mundo "real", sob o prisma de quem produziu. Ademais, chama a ficção de 'documentário de satisfação de desejos', já que, para ele, essas produções preocupam-se com o universo onírico. O que ele define como *'documentário de representação social'* é a não ficção, na qual o cineasta tem uma responsabilidade ainda maior, uma vez que ela recai tanto no âmbito daquilo que será representado quanto sobre o público, pois o espectador também participa das reflexões que são apresentadas no enredo.

Para explicar o que é o domínio do documentário, Nichols os divide inicialmente em quatro modos de representação: "*expository (the "classic" mode of documentary), observational, participatory, and reflexive"* (1991, p. 32), mais tarde, em seu livro *Engaging Cinema, an introduction to film studies*, são acrescentados outros dois, *poetic* e *performative*. A pretensão não foi de engessar padrões do gênero, nos quais as produções se alinham, nem tão pouco de estabelecer uma ordem cronológica, mas sim sugerir uma possível classificação na tentativa de elucidar o domínio do documentário.

O modo expositivo busca a objetividade, as imagens servem como ilustração daquilo que se argumenta, a utilização do comentário *off*, ou voz *over*, traduz-se em veracidade, sobriedade; a montagem funciona como recurso de comprovação para os fatos ou a representação deles. O exemplo citado pelo autor como início desse modo é de John Grierson, que lança o termo documentário ao escrever uma crítica sobre *Moana*, de Robert Flaherty - 1926. Em 1929, Grierson filma *Drifters*, sobre a pesca do arenque no mar do Norte.

O modo reflexivo coloca o problema na construção do discurso. As fronteiras de gêneros e tradições cinematográficas ficam menos evidentes e há uma linguagem em que prevalece a sátira, a ironia, combinando com uma narrativa mais fragmentada, inserção de animações, possibilidades de descontinuidade tanto na imagem quanto nos sons. Nichols afirma que este modo é iniciado por Dziga Vertov[1].

No modo observacional, considerado uma reação ao modelo clássico, o que prevalece é o conceito da não-intervenção. A câmera funciona como uma máquina de captação, de registro, em frente a qual a vida e a realidade passam (praticamente não há roteiro e a função do diretor é quase nula). Todo o padrão de linguagem é construído no

1. Para Dziga Vertov, que além de teorizar sobre documentários também os produzia, o cine-olho (*kino-glaz*), é definido como um meio de registrar a vida, o movimento, os sons e organizá-los através da montagem. A verdade capturada está ligada à ideia de informar e não à de captar, relaciona-se com a ideia de mostrar aos homens outros homens em seu dia a dia, em seus cotidianos. "Todos os seus experimentos com as imagens colhidas do real são objeto de textos-manifestos em que ele declara seus princípios das relações entre olho/câmera/realidade/montagem. Todos os seus experimentos cinematográficos baseiam-se no exercício exaustivo de construção da expressão através da articulação desses quatro elementos. Podemos resumir suas principais construções teóricas em três noções diferentes e complementares: 1. a montagem de registros (visuais e sonoros); 2. o cine - olho (kino-glaz)- um meio de registrar a vida, o movimento, os sons e organizá-los através da montagem; 3. a vida de improviso - rodada sem nenhum tipo de direção documental". In: http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm

sentido de colocar o espectador na condição/posição de observador. Privilegia-se o plano-sequência e a invisibilidade da equipe técnica, além disso, não são inseridos comentários, entrevistas ou letreiros para não haver interferências na observação. A não intervenção é reforçada pelo som direto, e a narrativa se aproxima do enredo ficcional. Robert Flaherty é considerado o precursor desse modo (embora sua obra não contemple fielmente todas as características do modo observacional, pois há, em alguns casos, o som pós-filmagem) e Nichols exemplifica, ainda, este modo com o cinema direto americano.

O modo interativo ou participativo, como o próprio nome sugere, trabalha no sentido contrário ao observacional. Ele intensifica a presença de uma intervenção e produz subjetividade, visões individualizadas, realizador e atores sociais são colocados como a relação motivadora para tal modo. Há interpelações, entrevistas, depoimentos, elementos estes que articulam o filme e, em muitos casos, o diretor se permite ser ouvido. Quem inaugura essa proposta são Jean Rouch e o *National Film Board of Canada* (1958-59) e o autor cita, ainda, como exemplo o cinema-verdade francês.

O modo poético oferece ênfase às associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal, aproximando-se bastante do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda. Bill Nichols aponta que este modo é um importante elo entre o documentário e o filme *avant-garde* e o compara ao modo expositivo, estabelecendo que ambos rompem com a continuidade de edição para construir padrões que simulam a aparência das atividades e processos do mundo real (NICHOLS, 2010, p. 116).

Ao descrever o modo performático, o autor enfatiza que se considera o subjetivismo do realizador, que não se desvencilha de suas experiências sociais, ou o aspecto expressivo do próprio engajamento do cineasta com o tema e a receptividade do espectador (público) a esse engajamento, rejeitando as ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. São filmes com uma intensa ligação com o impacto emocional e social sobre o público. Para o autor, “filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo” (NICHOLS, 2005, p.170), deixando claro, neste sentido, que não há como o cineasta anular-se ou deixar de tomar uma posição na concepção da obra.

O docudrama – termo que foi utilizado pela primeira vez na década de 30 – se enquadra nessa ideia de Nichols de que o documentário não é meramente reprodução fiel da realidade, mas uma forma de representação, na qual o cineasta assume o papel de mediador. De acordo com Alan Rosenthal (1999), o docudrama é um *híbrido* resultante da fusão entre *documentário* e *drama*, que busca reconstruir ou retratar fatos históricos.

O conceito de representação é entendido aqui, conforme propõe Chartier, quando

ao referenciar o trabalho de Louis Marin, estabelecendo que:

> Em sua edição de 1727, o Dictionnaire de Furetière identifica duas famílias de sentido, aparentemente contrárias, da palavra representação: "Representação: imagem que remete à idéia e à memória dos objetos ausentes, e que os pinta tais como são". [...] Porém, o termo tem também uma segunda significação: "Representação, diz-se, no Palácio, da exibição de alguma coisa" – o que encerra a definição de "representar", assim como "significa também comparecer em pessoa e exibir as coisas" (CHARTIER, 2002, p.165-166).

Chartier argumenta que, a partir desse conceito de representação, há um aprimoramento na forma de se perceber as relações que o indivíduo ou os grupos estabelecem com o mundo social, apontando ainda que "as formas institucionalizadas através das quais 'representantes' encarnam de modo visível, 'presentificam', a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder (CHARTIER, 2002, p. 169). É possível, portanto, trabalhar o conceito de cultura, articulando as diferenças de uma sociedade e compreendendo as transformações históricas. A ideia de realidade recebe mais importância, levando, ainda, em consideração a maneira que o sujeito histórico cria sua percepção e significação dessa realidade, através das representações, sem deixar de considerar também as disputas no âmbito das sociedades.

Através das contribuições de Nichols fica evidente a pluralidade de possibilidades de construção da relação entre "realidade" e imagem. Contribuem para a discussão dessas relações as reflexões de Ismail Xavier em seu livro *O Discurso Cinematográfico*, obra na qual o autor se dedica a pensar as questões narrativas não isoladamente, mas relacionadas com questões ideológicas e históricas, levando em consideração os contextos. "Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora" (XAVIER, 2005, p. 14). O autor parte dessa noção de discurso para realizar suas análises, com foco especial nas propostas estéticas da produção, sobretudo quando se trata de questões do realismo. Ele considera os elementos da linguagem cinematográfica, como montagem e decupagem, no processo de significação que se estabelece nos filmes, como já foi dito, levando em conta que essas linguagens se relacionam com ideologias e com o contexto histórico em que se dá a produção.

Ao tratar das noções de realidade, não se pode ignorar uma historiografia que leva em conta estas questões, assim sendo, serão consideradas para este estudo as contribuições do *Dialectical Program*, sobretudo as noções estabelecidas por André Bazin. Os autores da *nouvelle critique* defendiam três principais ideias: primeiramente, atacavam a transformação da realidade pelo estilo. *"Instead, the critics claimed that recent*

films proved the fundamentally realistic vocation of the medium" (BORDWELL, 1997, p. 50)[2]. Depois defendiam que o cinema não é como a música ou a pintura abstrata, por ser essencialmente narrativo. Já nos anos 40, os críticos tinham se voltado para a estética do cinema mudo artístico (especialmente as vanguardas) negligenciando o cinema comercial e sua audiência.

Para a *nouvelle critique*[3], o cinema sonoro poderia colaborar com o realismo, levando a um declínio da montagem. Bordwell destaca que André Bazin era um dos membros mais importantes da *nouvelle critique,* com fundamental participação na fundação da Revista *Cahiers du Cinema*. Uma das ideias de Bazin é de que o poder discursivo do cinema não reside na construção de significados a partir da montagem, mas a partir do momento que oferece ao espectador algo muito próximo ao que se vê no mundo natural. Ele entende o filme como a arte do real, aproximando o cinema do mundo físico, não criando ideias metafóricas, mas uma representação (ou reprodução) completa de realidade, que se apresenta de forma transparente.

Ao falar dos filmes de exploração, Bazin usa o exemplo de *A aventura de Kon-Tiki* para dizer que, neste caso, mais do que a fotografia cinematográfica do tubarão-baleia, o que interessa é o risco, o perigo que a equipe passa para filmá-lo. E complementa:

> Imaginemos, por exemplo, o esplendor fotográfico dos filmes de Flaherty (pensem no tubarão-martelo de Man of Aran cochilando nas águas da Irlanda). Mas um pouco de reflexão nos mete numa enrascada. Com efeito, esse espetáculo só é tão materialmente imperfeito já que o cinema não alterou as condições da experiência que ele relata. Para filmar em 35mm com os recuos necessários a uma decupagem coerente, teria sido preciso construir outro tipo de jangada e, por que não, fazer um barco como os outros. (BAZIN, 1991, p. 40)

Bazin defende que o drama cinematográfico não depende de atores, afirmando que fenômenos naturais como as ondas do mar, folhas ao vento, portas que batem podem exercer a dramaticidade de uma cena. Ele diz ainda, que, muitas vezes, o homem é utilizado apenas como acessório em algumas obras do cinema, por ele chamadas de "obras-primas" e acrescenta:

> Mesmo se em Nanook, o esquimó, ou em Man of Aran a luta do homem e da natureza é o assunto do filme, ela não poderia ser comparada a uma ação teatral, o ponto de apoio da alavanca dramática não está no homem, mas nas coisas. Como disse, acho, Jean-Paul Sartre, no teatro o drama parte do ator, no cinema, ele vai do cenário ao homem. Tal inversão das correntes

2. Livre tradução: Em vez disso, os críticos afirmaram que os filmes recentes demonstraram a vocação fundamentalmente realista do meio.
3. "Os escritores da *Nouvelle Critique* argumentavam que as possibilidades artísticas do cinema estavam justamente nesse domínio que os adeptos do cinema mudo desprezaram: a fidelidade de representação. De acordo com os novos críticos, o surgimento do som tinha mostrado um cinema mudo restrito e incompleto como um meio artístico" (BORDWELL, 1997, p. 51).

> dramáticas tem uma importância decisiva, ela interessa à própria essência da mise-en-scène." (BAZIN, 1991, p. 145)

E continua dizendo que essa é uma das consequências do realismo fotográfico e que a utilização dos cenários deve ser pensada para explorar convenientemente o potencial do cinema. Para ele é indiferente o uso ou não da montagem em filmes como *Soberba* ou *Grilhões do Passado*, e mesmo em *Festim Diabólico*, por considerar apenas uma mudança de estilo. Bazin continua dizendo que a cena da caça à foca, em *Nanook*, não poderia ser feita de outra forma a não ser mostrando no mesmo plano o caçador, o buraco e a foca, não importando se a sequência da cena fosse cortada. "O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária." (BAZIN, 1991, p. 62).

Como contraponto ao fato de Flaherty fazer isso corretamente (aos olhos de Bazin) em *Nanook*, o autor nomina a montagem da pesca do crocodilo, em *Louisiana Story*, como um "desastre". Contudo, Fernão Pessoa Ramos aponta que em outra cena do mesmo filme, Bazin tem outra opinião, quando estabelece que:

> Em função das características tecnológicas da época, são raras as imagens do inesperado no mundo animal abrindo-se plenamente para a indeterminação do acontecer. Quando as encontra, o olho de Bazin detém-se respeitoso, com um misto de temor e deslumbre (o jacaré comendo o pássaro num plano só, em Louisiana Story [A história de Louisiana], 1948) (RAMOS, 2008, p. 186).

Ao contrário do que se pensa, Bazin não é contra a montagem, mas estabelece limites para as possibilidades de montagem, defendendo um cinema realista e que, por assim se designar, tem a obrigação de respeitar as unidades de tempo e espaço. James Dudley Andrew descreve o método de análise de Bazin dizendo que ele assistia aos filmes com muita atenção, apreciando seus valores especiais e notando suas dificuldades e contradições. Feito isso, Bazin imagina 'o tipo' do filme, classificando-o de acordo com um gênero ou criando um novo. A partir disso, estabelece leis que regeriam esse gênero, exemplificando com recortes do próprio filme ou de filmes similares. Por fim, essas leis passavam a integrar o conjunto da teoria do cinema. Dudley afirma, diante disso, que para se chegar à teoria geral, Bazin inicia pelas particularidades, pelo filme que tem diante de si e constrói essa teoria depois de "um processo de reflexão lógica e imaginativa*."* (ANDREW, 1989, p. 140). Desse processo resulta um profícuo método de análise das imagens e sua relação com o mundo real.

Robert Joseph Flaherty, cineasta estadunidense, é considerado um dos pais do filme documentário[4] no início do cinema direto. Outra contribuição de Flaherty diz respeito ao

4. O termo documentário foi utilizado, numa das primeiras referências ao gênero de que se tem registro, no jornal *New York Sun*, num artigo escrito pelo realizador britânico John Grierson, em 1926, em análise de outro filme de Flaherty, *Moana*.

docudrama (ou docuficção), utilizado em seus filmes desde *Nanook of the North*, em 1922, e de forma mais acentuada em *Moana*, em 1926. Para Allan Rosenthal (1999), Flaherty incorpora ao documentário estratégias dramáticas e a narrativa convencional.

Louisiana Story é seu último filme de longa metragem e chega a ser visto como um documentário quase ficcionalizado sobre a construção de um oleoduto nos pântanos de Louisiana, com uma estrutura bastante romantizada. O ensaio *Revisiting Flaherty's Louisiana Story,* de Patricia A. Suchy and James V. Catano[5], da *Louisiana State University*, publicado em um jornal interdisciplinar sobre as regiões, lugares e culturas do sul dos EUA e suas conexões globais, chamado SOUTHERN SPACES, traz essa perspectiva, estabelecendo em vários momentos essa relação da obra de Flaherty com uma visão romantizada da realidade.

O longa-metragem foi encomendado e financiado por uma companhia petrolífera (*Standard Oil Company*). Como em todos os enredos de Flaherty, o que está em questão é a relação humana com a natureza, mas dessa vez com um componente a mais: a máquina, a presença de uma cultura industrial (até então não abordada em seus filmes).

A ideia inicial do filme, solicitada a Flaherty, era de que o filme deveria mostrar as dificuldades e perigos da extração petroleira para os trabalhadores, e a obra seria destinada a um público amplo. Entretanto, grande parte de toda essa história corria subterraneamente, logo, com a tecnologia disponível naquele contexto histórico, era um feito impossível de ser realizado. Flaherty sai à procura de inspiração e acaba encontrando uma imagem que o impressiona e inspira ao mesmo tempo. Na região dos Acádios de Louisiana, ele vê a imagem de uma plataforma que se deslocava por via aquática em um dos pântanos da região.

Foi ali o lugar escolhido como cenário para colocar como contraponto a ideia de uma plataforma moderna se instalando naquela localidade e a presença de uma natureza selvagem, de pessoas não pertencentes àquela cultura, aquele lugar, com tradições e linguagens de uma classe operária tipicamente americana. O que domina no enredo é o poder e a grandeza tanto dos equipamentos quanto da natureza, ficando a figura humana em segundo plano, algo que se diferencia de suas outras obras, pois a luta do homem com a natureza está sempre presente em maior escala. Nas palavras de Christine Louveau de La Guigneraye: "Parece que durante a filmagem, Flaherty foi fascinado pela fauna e pela flora em detrimento do cenário que era o encontro entre duas culturas através das descobertas

5. Em 2006, um grupo de estudantes da *Louisiana State University* criou curtas-metragens revisitando as pessoas e lugares da história documentarista de Robert Flaherty. Através da produção de um curta-metragem e de um ensaio intitulado *Revisiting Flaherty's Louisiana Story,* no qual se analisa tanto o legado do filme Flaherty em 1948 quanto a experiência desses estudantes de cinema, no sul da Louisiana, comparando a forma como foi retratado por Flaherty e como de fato seria a realidade do local. Patricia A. Suchy e James V. Catano exploram a questão da reflexividade no documentário, as representações da indústria do petróleo e do meio ambiente no sul da Louisiana e o papel das imagens documentais na construção de identidade sobre o local.

e dos laços de amizade de um menino cajun" (LOUVEAU DE LA GUIGNERAYE, p. 157, 2001).

As obras de Robert Flaherty mostram uma realidade estudada, planejada, analisada, ela não se dá ao acaso simplesmente. Prova disso é o fato de que na realização de *Nanook,* a família reviveu situações de sua rotina para que a câmera capturasse, ou seja, a realidade acontecia em frente à câmera, pelo fato da mesma estar ali – e não de forma natural. Além disso, alguns personagens foram escolhidos/substituídos em detrimento de serem ou não fotogênicos. Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na densidade dramática do filme (DA-RIN, 2004, p.47).

É possível, então, perceber que desde o surgimento do documentário como tal já existia um processo de hibridação entre documentário e ficção. Enquadra-se, mais uma vez, a ideia de Nichols de que o documentário não é meramente reprodução fiel da realidade, mas uma forma de representação, na qual o cineasta assume o papel de mediador. Esse real equilibradamente construído no enredo fílmico possibilita uma visão por parte do espectador que faz com que ele se sinta cativo pelas imagens, que seduzem, emocionam, provocam. Colabora para esta ideia a opinião da analista de cinema argentina Ana Amado, quando pondera:

> [...] a definição mais consensual do cinema documental costuma reforçar seu vínculo implícito com o mundo "real", traduzido no recorte visual, no privilégio da informação ou da reflexão unidas em uma dimensão ética e, nos melhores exemplos, em uma busca estética para expressá-las. As exceções e desvios de toda fórmula rígida asseguram, entretanto, uma liberdade de execução que permite a esse gênero fugir de qualquer tentativa de categorização, ampliar sua lista de temas e preocupações e combinar seus domínios com os da ficção. (AMADO, 2005, p. 217)

Não significa afirmar, então, que todo documentário é essencialmente 'falso' ou não-real, mas há uma representação desse real que é pensada em cada etapa da elaboração da obra fílmica, pois, como Bill Nichols afirma, a questão que é visceral no documentário é a capacidade que ele tem de transmitir uma impressão de autenticidade. Ou seja, o documentário – sobretudo o docudrama ou a docuficção – não busca provas irrefutáveis de uma realidade e, sim, a possibilidade de representação da realidade pretendida.

O próprio Flaherty ao falar sobre documentário disse que a ideia deste gênero é que as questões contemporâneas sejam levadas à tela de forma a estimular a imaginação e permitir que a observação das questões apontadas no filme se tornem um pouco mais ricas do que antes. E acrescenta: *"De um certo ponto de vista, se confunde com jornalismo; de outro, pode elevar-se à poesia ou ao drama. E de outro ainda, sua qualidade estética*

resulta simplesmente da lucidez da exposição" (FLAHERTY, 1924)[6].

Em sua essência, o docudrama é sempre uma história ficcionalizada, que se vale de eventos históricos, reais, que servem à sua contextualização. Allan Rosenthal, na introdução de seu livro *Why Docudrama,* chama a atenção para o fato de que, independente da nomenclatura que se dá, esse gênero, de histórias baseadas na realidade, é o mais popular nos EUA e na televisão britânica hoje, dentre as definições de nome colocadas por Rosenthal para as variáveis do docudrama estão *drama-docs, fact-fiction dramas*, etc. O autor, logo na introdução de seu livro, ainda pondera a dificuldade de se estabelecer uma nomenclatura para o gênero, quando escreve:

> What is this hybrid form that floats uneasily between documentary and fiction? What is docudrama? There is, before all else, the difficulty of the name and the bewildering labeling. *Docudrama. dramatic reconstruction. Faction. Reality-based film. Murdofact. Factbased drama. Biopic.* (ROSENTHAL, 1999, p. xiv).[7]

Porém, para Rosenthal, o maior problema não está na busca por um nome adequado ou certeiro para o gênero, e sim na (in)definição dos parâmetros característicos do docudrama. Nesta mesma obra organizada por Rosenthal, há um artigo de Steve Lipkin, no qual se aborda justamente a questão da construção desses limiares de definição do termo. Busca-se, para tanto, estabelecer de forma prática a ideia de que o docudrama é uma forma híbrida, o que ele chama de *"casamento material do documentário com o drama, particularmente o melodrama"* (1999, p. 370).

Aqui se constrói a noção de docudrama como algo que difere dos documentários convencionais, como aqueles que substituem os indícios através das imagens, pelo o que ele chama de narrativa quase-indicial. A narrativa leva em conta, em primeiro plano, os códigos dramáticos, o que para Lipkin, assume uma força melodramática ainda maior, no sentido de esclarecer enfaticamente, com um amplo sistema moral, por meio de imagens domésticas. Além disso, o docudrama argumenta com a seriedade do documentário à medida em que se baseia na verdade, no fato, com semelhanças motivadas para seus materiais reais. Para Lipkin, enquanto ficção, o gênero oferece argumentos poderosos e atrativos sobre assuntos atuais, retratando pessoas, lugares, eventos que existem ou existiram (1999, p. 371). O que o autor reforça é a ideia de que o docudrama serve a uma finalidade: fazer com que o receptor creia que a versão dos fatos que lhe está sendo apresentada por meio de uma 'ficção' é verdade, apresenta-se legítima, e para isso, precisa de uma base sólida, apoiada em evidências históricas.

Uma possibilidade de descrição ainda seria a de que o docudrama é um gênero

6. Disponível em http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/nanookoesquimo.htm

7. Tradução: O que é esta forma híbrida que flutua desconfortavelmente entre o documentário e a ficção? O que é o docudrama? Há, antes de tudo, a dificuldade do nome e a rotulagem desconcertante. Docudrama. Reconstrução dramática. Facção/parcialidade. Filme baseado na realidade. *Murdofact*. O drama baseado em fatos. *Biopic*.

documental, com o olhar do documentarista/roteirista, com a finalidade de apresentar/representar uma realidade. Para que a contextualização e representação se estabeleçam, os documentos de arquivo são fundamentais, pois trazem detalhes que se perdem pelo tempo, e há que se ressaltar, ainda, que essa (re)construção se dá por meio de dramatizações, que apresentam o tempo, o espaço e as pessoas. No sentido oposto, num exercício de pensar este gênero, ainda como um produto híbrido, mas por um prisma invertido, por assim dizer, segundo o *Compact Oxford English Dictionary*, docudrama é "um filme dramatizado baseado em eventos reais e incorporando aspectos de documentário". Seja ele filme dramatizado com aspectos de documentário ou documentário com aspectos de ficção ou ficcionalizado, será sempre uma obra cinematográfica capaz de gerar reações, identificações e abordar as mais variadas temáticas em seu enredo, no qual estarão presentes, sempre, em maior ou menor grau: dramaticidade e realidade.

Segundo Ramos (2008, p.51), o docudrama é uma mescla entre o documentário e a dramaturgia, podendo ser considerado como uma obra cinematográfica que trabalha com encenações-construídas, com uma estrutura narrativa que é marcada pelo classicismo *hollywoodiano*. Para ele, o docudrama não é documentário porque sua enunciação[8] não é como a do documentário e acrescenta:

> Personagens e intriga, embora derivados de fatos históricos, são enunciados de um modo que não é característico do cinema documentário. A ausência de voz ***over***/locução, entrevistas, depoimentos, imagens de arquivo, o uso de atores profissionais, o fato de as peripécias serem complexas, articuladas em torno de reconhecimentos e reviravoltas, tudo isso aproxima o docudrama da estruturação típica da narrativa clássica ficcional, afastando-o assim do documentário. (RAMOS, 2008, p. 51)

Em entrevista ao Plural Blog[9], o autor, ao ser arguido sobre quais as diferenças entre documentário, docudrama e reportagem jornalística, falou dessas diferenças e acrescentou uma definição simples sobre o docudrama, que interessa particularmente a esta obra, afirmando que o docudrama “pega o fato histórico e coloca dentro de uma forma, que é a narrativa clássica cinematográfica”, ressaltando que este gênero pertence a uma outra tradição narrativa, mas que são extremamente próximas, pois trabalham com histórias.

Em detrimento de suas características, apontadas por Ramos, o docudrama tem o dever de trabalhar a história para que esta seja transformada em trama, pois, como

8. No campo do cinema, a enunciação é o que permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se. No entanto, a ideia de enunciação em linguística repousa no fato de um texto ser sempre o texto de alguém para alguém, em um momento e um lugar determinados, ao passo que essas características estão longe de ser evidentes na enunciação fílmica. As teorias da enunciação permitiram levar em consideração a maneira pela qual o texto fílmico se desenha, se enraíza e se volta sobre si mesmo. A noção serve para salientar três momentos da produção do texto fílmico: o momento da sua constituição, o de sua destinação e ser caráter auto-referencial (AUMONT, 2003, p. 99).
9. Disponível em http://pluralblog.blogspot.com.br/2007_12_01_archive.html

ele afirma “a história, em si mesma, não basta para o docudrama. Sua significação pode parecer forçada, inverossímil, ou apenas tediosa ao espectador. O espectador, quando assiste a um docudrama, não busca asserções sobre a realidade histórica apresentada” (RAMOS, 2008, p. 53).

CINEMA E LITERATURA – ENTRA EM CENA A ADAPTAÇÃO

Não há como tratar de docudrama sem abordar a temática da adaptação, uma vez que a própria natureza desse tipo de gênero cinematográfico pressupõe a existência do que se poderia chamar texto prévio ou texto original. Ao contrário do que a grande maioria das pessoas faz, ao tentar comparar literatura e cinema, a proposta aqui apresentada é outra, por entender que Cinema e Literatura não competem entre si, mas considerar-se-á a relação entre eles, obedecendo cada qual a sua linguagem, o seu formato, seus recursos, pois são artes distintas e precisam ser tratadas com tal distinção.

Como o próprio termo indica, a adaptação fílmica constrói uma inter-relação discursiva, com um texto que posteriormente é transformado em roteiro e que, ao contrário do que muitos pensam, não se coloca de forma nem inferior, nem superior ao texto base, pois ele dialoga com esse texto original, mas não apenas, sendo que esse diálogo se abre também para outros textos e contextos. O cinema precisa ser entendido como uma arte composta de várias linguagens, como a fotográfica, a sonora, a textual, que dão origem a outra linguagem: a cinematográfica. Para Ricardo Zani (2003) características como estas fazem do cinema uma imagem em movimento, dialógica por excelência.

Muito se estuda, muito se escreve a respeito das adaptações, mas a questão da fidelidade parece um assunto ao qual nenhum pesquisador consegue ficar indiferente. Neste sentido, contribui nitidamente o pensamento de Linda Hutcheon (2011), de que adaptar não significa fidelidade. Além disso, para ela o conceito de fidelidade não deve ser um parâmetro de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas, pois historicamente nos estudos ou análises de obras adaptadas, esse parece ser quase um pré-requisito. A autora vai na contramão desse discurso, refutando essa ideia de que a adaptação tem o dever de ser mera reprodução do texto original, pois adaptação não significa repetição no sentido de réplica e sim, no âmago do que adaptar significa, com ajustes, alterações e possibilidades diversas de produção.

A autora Linda Hutcheon propõe em seu livro *Uma Teoria da Adaptação,* que cada pessoa desenvolve a própria teoria da adaptação. Nisso ressoa nitidamente a ideia de que a adaptação realizada é apenas uma, entre tantas possibilidades e, consequentemente, há um rol bastante heterogêneo de concepções sobre o filme, sobre como 'deveria' ser, como seria o resultado dessa transformação de linguagem/formato, nessa polêmica e contaminada relação entre literatura e cinema. Ela afirma ainda, ao apresentar números expressivos com relação à prática da adaptação, que se essa narrativa fosse tão inferior, como se supõe, certamente esse número não apresentaria um acréscimo tão significativo[1].

1. Linda Hutcheon apresenta dados estatísticos que dão conta de que em 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar eram adaptações. Que as adaptações representam 95% de todas as minisséries e

Para a autora, uma adaptação pode ser estudada com três focos – como uma *entidade ou um produto formal*: através da qual a adaptação seria entendida como uma espécie de transposição particular de determinado trabalho, como uma forma de transcodificação; como um *processo de criação:* entende-se a adaptação como um processo de recriação ou reinterpretação, apoiado no (num) texto fonte, prática bastante comum na adaptação oriunda de obras literárias; e ainda como *um processo de recepção:* aqui a adaptação é tida como uma maneira de se criar intertextualidade, pois a narrativa fílmica estará baseada em outros textos para a criação de seu próprio texto, estabelecendo essa relação de intertextualidade com os anteriores.

Em seu livro *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*, Robert Stam (2000) também evoca essa questão, propondo que a noção de fidelidade nas adaptações precisa ser superada, sendo necessário pensar além do conceito de fidelidade, que para Stam, por si só já é um conceito problemático. Conforme o autor, trabalhar a fidelidade como se esta fosse essencial à adaptação, seria estabelecer a literatura como superior ao cinema e ele aponta ainda, na questão da expressão, que no cinema essa expressividade seria intensificada, uma vez que trabalha o verbal, o imagético e o sonoro. Em *A Literatura Através do Cinema*, Robert Stam afirma que:

> A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances [...] muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a idéia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como "infidelidade", "traição", "deformação", "violação", "vulgarização", "adulteração" e "profanação" proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor". (STAM, 2008, p.20)

Adaptação é mudança. Mudança de linguagem, mudança de meio, mudança de forma narrativa. Descrever detalhes de determinada arquitetura, por exemplo, em um livro demanda um processo descritivo detalhado que o cinema resolve com uma imagem, mostrando na tela. Stam também considera necessário perceber a adaptação como leitura, aberta a construção de novas formas, novos significados e inferências.

Robert Stam traz grandes contribuições com relação a este tema, sobretudo quando denomina o cinema enquanto veículo de massa, que trabalha fortemente com a intertextualidade, de forma dialógica entre gêneros, sons, imagens e filmes anteriores. A adaptação fílmica que tem por base um texto literário faz com que a experiência visual do receptor, antes imaginada, passe a ser revelada. Neste caso, as relações do espectador vão para além do filme, como, por exemplo, no caso das adaptações dos livros *Elite da*

70% dos filmes feitos para a TV que ganham o Emmy Awards. A autora defende a ideia de que, embora a aparição de novas mídias e a proliferação de canais de difusão em massa certamente contribui para esses números, há algo que é extremamente atrativo nas adaptações *como adaptações* (HUTCHEON, 2001, p. 24)

Tropa.

O leitor que teve acesso ao livro, conheceu a história através desse formato (antes de assistir ao filme *Tropa de Elite* – adaptação do livro) certamente imaginou um Capitão Nascimento que não necessariamente seria como o personagem do ator Wagner Moura. Mas, certamente, essa experiência já não se dá sem uma interferência no olhar do leitor, no segundo livro, intitulado *Elite da Tropa 2,* pois além da grande popularidade do filme no país e mundo afora, a própria capa do livro traz a imagem do Capitão Nascimento personificado na figura de Wagner Moura. Neste caso, a linguagem cinematográfica exerce influência direta não só na forma como o espectador percebe o filme, mas como o leitor percebe o livro, quando este é lançado posteriormente à primeira adaptação. De acordo com Jacques Aumont:

> A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma "gramática" (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. (AUMONT, 1995, p. 106).

No exemplo de *Tropa de Elite,* esse discurso proposto pela narrativa fílmica é tão forte, que ecoa, interferindo nas outras linguagens. Vários fatores influenciam na leitura literária: históricos, sociais e ideológicos; então por que tais fatores não deveriam também ser considerados no momento de se adaptar de uma linguagem (literária) para outra (cinematográfica)? Afinal, sendo o cinema detentor de um discurso narrativo, com linguagem e características próprias, aquele que assiste a uma obra cinematográfica não é tão somente espectador, mas sujeito que lê, interpreta e constrói significados por meio do filme, que deve ser entendido como uma forma de manifestação de recursos linguísticos e estilísticos.

CONTRIBUIÇÕES DE BAZIN ACERCA DA ADAPTAÇÃO

Antes de um maior aprofundamento nas questões relativas às adaptações sob a perspectiva dos autores contemporâneos, vale lembrar que a questão da "hierarquização" entre cinema e literatura já era foco das reflexões de André Bazin, na década de 50, em seu ensaio intitulado "*Por um cinema impuro – defesa da adaptação*". Os questionamentos de Bazin davam conta de pensar a possibilidade de o cinema existir enquanto arte "autônoma", de forma independente das demais, se o cinema conseguiria se manter sem uma relação de dependência do teatro e literatura ou se ele estava fadado a ser uma arte dependente e

subordinada a essas relações, extremamente imbricadas com as demais artes.

Obviamente que se deve ressaltar que esse texto do teórico francês é escrito em um período onde há uma grande produção de adaptações de obras teatrais e literárias, influenciadas, sobretudo, pelo elemento do som no cinema, que passa a empregar tais recursos em sua narrativa. Embora o título traga a ideia de defesa da adaptação, isso não significa dizer que Bazin toma a bandeira da adaptação acima de qualquer coisa; ao contrário, ele pondera que as adaptações bem feitas derrubam o discurso da crítica conservadora que vê na adaptação tão somente características negativas e de menor (ou nenhum) valor, como se estas fossem fruto de um trabalho menos interessante, mas que um bom roteiro original é sempre preferível às adaptações. O que Bazin faz é nitidamente construir um conceito de que, tal qual outros formatos/gêneros/formas de narrativas cinematográficas, existem adaptações boas e ruins e defende a adaptação literária, mas não cegamente (como já foi dito).

Entre as adaptações que Bazin descreve como feitas de forma genial está *Diário de um Padre,* de Robert Bresson, 1951, adaptação de um romance, escrito por Gerorges Bernanos. Bazin considera que Bresson construiu uma identidade com a obra primária (romance) e que ele tinha a noção de que não alcançaria a transcendência da obra original, mesmo tendo sido seguida de forma bastante próxima. Longe de se pensar a ideia de fidelidade estereotipada que se tem, a (re)criação para a linguagem cinematográfica seria proporcional à fidelidade, nos limites dos domínios de estilo e linguagem, ou seja, cada qual respeitando peculiaridades, limites e potencialidades de cada linguagem. Bazin chega a parecer irônico quando afirma que as grandes adaptações foram feitas por grandes cineastas e que o problema da adaptação está justamente no fato de que nem todas são feitas por cineastas geniais.

As noções de Bazin contribuem para esta pesquisa, no sentido de pensar a adaptação como sendo positiva, por respeitar o texto e o espírito da obra original e não meramente reproduzir. O fato do autor considerar a adaptação de Bresson brilhante reside justamente no fato de que, nesse caso, a fidelidade é alcançada por um respeito sempre criador. Ele considera que não só a tradução literal não teria valor algum, como aquela que é solta, livre demais também é questionável. Conforme dito anteriormente, a observação de um crescente número de adaptações se dá justamente em função do cinema sonoro, o que, para Bazin, não fez com que a identidade do cinema se perdesse como arte em si mesma, em função de se permitir interferências das demais artes, sobretudo teatro e literatura. Bazin considera que a "pretensa pureza original dos primitivos do cinema não resiste muito à atenção". E afirma ainda que:

> O cinema falado não marca o limiar de um paraíso perdido para além do qual a musa da sétima arte, descobrindo a sua nudez, teria começado a se cobrir com trapos furados. O cinema não escapou à lei comum: ele sofreu a seu modo, que era o único possível dentro de sua conjectura técnica e sociológica. (BAZIN, 1991, p. 87)

Além disso, há que se mencionar que o cinema, também, passa a influenciar a literatura, o que faz com que haja um processo de contaminação de mão dupla. Se antes o cinema era "influenciado", passa a ser também "influenciador". O fato de a crítica da época considerar antecipadamente as adaptações como uma espécie de "muleta", digna de ser considerada uma atividade quase vergonhosa, por sua inferioridade (para esse olhar em específico) é questionável para Bazin, pois se trata de uma prática corriqueira e presente em todas as vertentes artísticas, em todas as práticas da história da arte. Por isso, Bazin trabalha como questão fundamental a ideia da reciprocidade dessas influências das artes e da adaptação como um todo. A ligação do cinema ou as interferências por ele sofridas estariam muito mais por conta das tradições narrativas do teatro e da literatura do que da adaptação literária, uma vez que essa influência passa a ser exercida (e não mais apenas sofrida) pelo cinema. Sobretudo o romance evidencia essa questão, pois "[...] os novos modos de percepção impostos pela tela, as maneiras de ver em primeiro plano, ou de estruturar o relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos." (Bazin, 1991, p. 88-89).

Essa grande e nítida influência que o cinema recebe de outras artes – de forma mais intensa da literatura – ocorre em função de sua história recente (lembrando que se trata do contexto baziniano). Bazin considera, para este exercício, uma relação com o romance e pondera que o "atraso" do cinema, relativo à literatura seria de, no mínimo, 50 anos. Ou seja, trata-se de um histórico mais denso, mais trabalho da arte e essa trajetória maior permite que o romance ofereça ao 'jovenzinho' cinema, personagens mais complexos. De acordo com ele, a grande questão a ser superada nas adaptações tem menos a ver com as questões estéticas do que com a vulgarização da prática. Embora ele enalteça a proposta de um roteiro original, para Bazin as adaptações parecem ter um algo mais, que faz com que sua construção seja ainda mais trabalhosa do que o de filmes baseados em roteiro original. Ele afirma que "a passagem de uma obra teatral para a tela comum requeria, no plano estético, uma ciência da fidelidade comparável à do operador na reprodução fotográfica. Ela é o termo de um progresso e o início de um renascimento" (Bazin, 1991, p. 98). O autor continua a escrever sobre essa relação de "domínio" das artes uma sobre a outra e pondera que a capacidade que o cinema adquiriu de se opor ao "domínio romanesco e teatral" é resultado de uma segurança em seus próprios meios e mais uma vez reforça que, nessa perspectiva, a fidelidade de que ele trata não é a que tanto se discute hodiernamente e

complementa:

> É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso (BAZIN, 1991, p. 98).

A adaptação sempre é o foco das atenções quando se fala nessa contaminação do cinema pela literatura, mas para Bazin essas contaminações são ainda mais amplas, pois há uma contaminação mútua entre as mais variadas formas de arte, o que para ele é uma espécie de convergência estética, com potencialidades expressivas das mais variadas e que, em consequência disso, não devem ser pensadas em termos de superioridade, concorrência ou substituição, mas de adjunção. Bazin defende ferrenhamente esse “cinema impuro”, que não é imune às demais artes, assim como essas artes também não o são em relação ao cinema, sobretudo porque deve ser pensado enquanto arte que se conecta, que converge com as demais, preservando suas especificidades, por ser o que ele nomeia de “senhor dos seus meios” e que traz em si uma capacidade de desenvolver características e estruturas próprias para se firmar e consolidar enquanto arte. Por isso, deve-se pensar o cinema não como dependente das demais artes, mas como uma arte distinta, com características próprias, mas que justamente em função dessas características, permite um diálogo e uma relação de proximidade com as demais, numa relação de inter-dependência (pensando não só as demais artes para com o cinema, mas também o cinema para com as demais), quase que indissociável. Nesse sentido, estão, também, as abordagens contemporâneas do estudo da adaptação fílmica, que se estabelecem como tentativa de superar o velho comparatismo que há entre filme e livro ou literatura e cinema, pois embora esta não seja uma prática nova ou própria da contemporaneidade, tem sido bastante recorrente esse tipo de produção, muitas vezes impulsionados pelo próprio sucesso do livro ou texto-fonte. Para reforçar as noções propostas por Bazin e incluir no rol desta pesquisa autores atuais, são trabalhados aqui os conceitos de Robert Stam e Linda Hutcheon, sobre os quais se aprofundará na sequência.

LITERATURA ENQUANTO LITERATURA, CINEMA ENQUANTO CINEMA

Pensar duas linguagens tão diferentes levando em consideração os mesmos parâmetros ou preceitos é, no mínimo, fechar os olhos para as reais necessidades de cada uma dessas linguagens. Enquanto a literatura, na maioria das vezes, se vale fundamentalmente da escrita, o cinema é ‘multi recursos’, trabalhando com imagem e som, mas ambos se valem da narrativa. Frequentemente se ouve: ‘geralmente o livro é melhor

que o filme', como se as duas linguagens competissem entre si para chegar a conclusão de qual é melhor. Livro é livro, filme é filme, pois como afirma Linda Hutcheon, essa passagem de uma mídia para outra requer também mudança de expectativa. E nessa relação imbricada que se tem do cinema, quando o assunto é adaptação, com seu texto-fonte, faz-se necessário esse 'desmitificar' de que uma forma narrativa é superior ou compete com a outra.

Stam aborda esse tema de forma bastante clara, quando estabelece que nessa noção que se tem a respeito da fidelidade, há uma parcela de verdade, pois "a própria violência do termo – infiel – expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária" (STAM, 2008, p. 20). Para ele, essas noções ganham maior força em função de que o entendimento que se tem acerca das adaptações é que:

> (a) algumas adaptações ***de fato*** não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações ***são*** realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da "fidelidade" não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico (STAM, 2008, p. 20).

Além disso, o autor chega a questionar se a possibilidade de uma conceituação de fidelidade, ainda que estrita, é de fato possível, pois o que ele considera para tais questionamentos são justamente as peculiaridades de cada meio, o que faz com que as adaptações sejam necessariamente distintas do texto que as originou, pois a mudança de formato interfere drasticamente para tanto. Stam retoma as questões da teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, apontando as raízes desse tema no dialogismo Bakhtiniano, objetivando demonstrar que esses estudos trabalham justamente na contramão do que se busca com essa "pretensa" fidelidade, prevalecendo o que chama de "interminável permutação de traços textuais", distanciando-se de forma clara da ideia de que um texto posterior precisa ser fiel ao anterior. Stam defende que se o termo "fidelidade" é inadequado ou não retrata exatamente a intencionalidade das adaptações, há que se trabalhar no sentido de construir uma visão mais ampla sobre essa linguagem, com termos que conceituem de forma mais adequada o que de fato é uma adaptação e propõe alguns: "tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *détournement*" (STAM, 2008, p. 21).

Todos esses termos, ou tropos, como Stam os nomina, reforçam a necessidade de se pensar as adaptações com todo o seu grau de complexidade, de necessidade de

transformação da linguagem, de se estabelecer enquanto técnica que se vale de um texto fonte, mas que deste não é "refém", ao contrário, dispõe de tamanha liberdade criativa, que, por vezes, cria intencionalidades distintas das apresentadas na obra primária. O cinema dispõe de recursos que são próprios dele, como o próprio Stam descreve, quando diz que, o fato de a adaptação de um romance, que é essencialmente verbal, para um meio como o filme, que ele descreve como multifacetado (pois é composto por imagens animadas, música e efeito sonoro), explica a impossibilidade da fidelidade literal, uma vez que o filme pode jogar com outros elementos que não só as palavras (2008, p. 20).

Em livro anterior, *Introdução à Teoria do Cinema*, Stam já trabalha sob os mais variados aspectos, no que tange à adaptação fílmica e faz questão de ressaltar que não se considera um teórico e se posiciona enquanto interlocutor da teoria, pois trabalha com múltiplos autores, absorvendo deles o que há de interessante para sua despretensiosa teoria, abordando principalmente as contribuições do dialogismo bakhtiniano, que já foi mencionado anteriormente, a questão da desmistificação do autor, de Foucault, o desconstrucionismo derridiano e na semiótica de Barthes, resultando em múltiplas perspectivas, enriquecedoras à obra, pois Stam considera que:

> Cada matriz teórica possui pontos mais fracos ou mais fortes; cada uma delas necessita da "visão excessiva" das demais. Sendo um meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros, e em razão disso produzindo um conjunto enormemente diversificado de textos, o cinema torna quase imprescindível o uso de múltiplas molduras teóricas para a sua compreensão (STAM, 2003, p.15).

Percebe-se aqui, que há um forte dialogismo, não só no sentido bakhtiniano da teoria, mas também na forma como o autor transita entre as vertentes teóricas, pois a forma como Stam trabalha a sua teoria, reforça a importância que as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas (das décadas de 60 e 70) tiveram no estudo da adaptação fílmica, que da forma como é apresentada pelo autor, pode ser vista como um meio em que diversas "matrizes e perspectivas múltiplas" permeiam seu processo de criação. O que Stam faz não é meramente a apropriação de conceitos de teóricos como Bakhtin, mas realiza uma aplicação ao contexto cinematográfico, abordando as relações dialógicas entre cinema, literatura e cultura, sem nenhuma tentativa de construir uma hierarquização, ao contrário, esse dialogismo se dá através da necessária relação de qualquer enunciado com todos os demais enunciados. Para Bakhtin, um enunciado diz respeito

> a qualquer "complexo de signos", de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme. O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes ou inconscientes, combinações e inversões de

> outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação (STAM, 2003, p.225-226).

Assim sendo, possibilidades discursivas de uma cultura são as mais heterogêneas possíveis, e dentre essas possibilidades, o dialogismo se apresenta de forma recorrente, o que faz com que o artista seja um agente condutor dos textos e discursos já existentes, mas salienta-se que não numa conceituação reducionista. Stam estabelece que "o dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular". Para ele, neste contexto, o artista cinematográfico assume o papel de orquestrador, "o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc" (2003, p. 230). Stam considera que "a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza reações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos" (2003, p. 227), tal prática deve ser vista na amplitude do que representa, levando em consideração, inclusive, os contextos e limitações dos interlocutores.

De acordo com Stam, toda prática cultural situa-se historicamente, isto é, só existe sentido nas práticas discursivas quando estas se inserem num contexto reconhecido e historicamente delineado. Reforçando essa ideia, ele afirma que "o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as 'séries' no interior das quais o texto individual se localiza" (STAM, 2003, p. 226). O que se constrói aqui é uma conceituação de que não há "pureza" num texto, pois ele vem permeado de referências anteriores, que ressoam nessa produção e que, qualquer outra produção que se valha desse outro texto, apresentará também essa 'contaminação', ou referencialidade.

É necessário o entendimento de que as adaptações precisam ser estudadas levando em consideração as relações intertextuais existentes no filme (sem se prender a parâmetros imutáveis, pois tudo no filme é intercambiável), mas não entender a prática da adaptação como algo isolado, mas pensando essa relação de forma contextualizada, pois o cinema, na condição de arte ou expressão artística pode ser percebido como algo híbrido, que traz em si o ressoar de várias vozes, sejam elas culturais, sociais ou ideológicas.

LINDA HUTCHEON E UMA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA SOBRE A ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Para Linda Hutcheon (2011), as adaptações não se dão somente na esfera fílmica

ou literária; ao contrário, estão em todos os lugares. Além disso, a autora considera que "a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica[2]" (HUTCHEON, 2011, p. 30), buscando reafirmar a necessidade de se pensar esse tema de forma que ultrapasse os limites entre 'original' e 'cópia'. Com vistas a entender essas dinâmicas da adaptação há que se considerar sempre a presença do primeiro texto, ou texto que dá base ao novo texto, pois, embora essa adaptação já aconteça em uma nova realidade, em um contexto diferente (inclusive midiático), a relação entre esses textos precisa ser mantida, uma vez que é necessário que o receptor identifique 'uma obra na outra', no que se poderia chamar de intertextualidade entre os textos. Nesse sentido, Linda Hutcheon estabelece que quando se afirma que uma obra é uma adaptação anuncia-se abertamente que esta tem uma relação declarada com outra(s) obra(s) e complementa:

> É isso que Gerard Genette (1982, p.5) entende por um texto em "segundo grau", criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados. Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretados como tais; conforme vários teóricos têm insistido, elas obviamente o são (HUTCHEON, 2011, p. 27).

O que se deve considerar, portanto, é que, embora se valha de um texto anterior, a adaptação é uma obra com autonomia, que tem características próprias e que considera não somente a sua "origem", mas ainda o seu contexto, o formato, as linguagens das quais se apropriará para que essa transformação aconteça. Como a própria autora aponta em seu livro, a necessidade de recontar uma história, de outra forma, com um novo olhar pode fazer com que as percepções e interpretações dessa mesma obra (mas agora em linguagens e abordagens diferentes) sejam distintas (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Frequentemente se tenta estabelecer métodos comparativos entre a obra adaptada e a literatura que a 'originou', porque este é um recurso extremamente recorrente e, portanto, aguça a curiosidade de críticos, estudiosos e meros espectadores. O problema de tal prática é que, a rigor, isso acontece de forma equivocada, não considerando a necessidade de modificação, transformação e não de realização de uma cópia literal. Há que se relevar ainda a questão da intenção do que está posto na atividade da adaptação, pois como afirma Hutcheon, "há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-

2. Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006).

lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o" (p. 28). E acrescenta que:

> Adaptações como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: "homenagem contestadora" (GREENBERG, 1998, p.115), edipianamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora (HORTON; MCDOUGAL, 1998b, p. 8). Se a ideia de fidelidade não deveria hoje guiar nenhuma teoria da adaptação, o que, então, deveria? De acordo com sua ocorrência no dicionário, "adaptar" quer dizer ajustar alterar, tornar adequado. Isso pode ser feito de diversos modos (HUTCHEON, 2011, p. 28 e 29).

A ideia de adaptação deve vir acompanhada da intenção de "tornar adequado", pois a adaptação deve ser encarada como mudança, transposição, uma interpretação possível (dentre tantas possibilidades) da obra que lhe origina. Conforme já salientado, essa mudança de forma narrativa pode ocorrer nas mais variadas esferas. O que não muda é a constatação de que todo processo adaptativo requisita para si um processo criativo diferenciado, considerando sempre, invariavelmente, as características de cada meio, pois o que, por exemplo, num texto escrito é necessário ser descrito com a maior riqueza de detalhes possível, para que o receptor entenda a intenção do cenário que ali se delineia. Numa imagem cinematográfica pode (e deve) ser mostrado, por isso a relação com o texto primário é de proximidade e não de literalidade, pois em alguns momentos esse texto base precisa ser ampliado, por vezes modificado e, não raramente, eliminado. Não é necessário, por exemplo, descrever a personalidade ou características físicas das personagens, como na obra literária, pois, salvo em caso de essa descrição ser um recurso "poético" do filme, essa situação do receptor ao contexto da personagem se dará por meio dos recursos fílmicos, dentro da dinâmica desenvolvida pelo próprio enredo.

Conforme já mencionado, Hutcheon (2011) trabalha a adaptação oferecendo três perspectivas distintas, mas que são inter-relacionadas: como entidade ou produto formal, como processo de criação e como processo de recepção. No sentido de se entender a adaptação como entidade ou produto formal, evidencia-se a visão da adaptação como transposição de uma ou mais obras. Para a autora essa mudança (a que ela nomina de transcodificação) pode ser de mídia, de gênero, de foco, mas será, sempre, mudança de contexto. E acrescenta que "também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou bibliográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada" (HUTCHEON, 2011, p. 29).

No que tange ao que a autora nomina de *processo de criação*, a adaptação vem acompanhada tanto de uma (re)interpretação, quanto (re)criação, indicando que isso pode ser considerado como apropriação ou recuperação. Hutcheon aponta que

> [...] Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político. Priscila Galloway, adaptadora de narrativas míticas e históricas para jovens e crianças, disse que se sente motivada pelo desejo de preservar relatos que são valiosos, mas que pouco comunicarão a um público novo sem certa "reanimação" criativa (GALLOWAY, 2004), e essa é a sua tarefa. As adaptações cinematográficas africanas de lendas orais tradicionais também são vistas como uma maneira de preservar uma rica herança num modo visual e auditivo. (CHAM, 2005, p. 300 ***apud*** HUTCHEON, 2011, p. 30)

Quanto ao *processo de recepção*, ela (tal qual Robert Stam) considera a obra fruto de uma adaptação como uma forma de intertextualidade e estas se colocam como palimpsestos, pela forma como gera inter-relações com outras obras, podendo ser percebidas como repetições com variações. Nesse processo de considerar a recepção, Linda Hutcheon aponta também para a necessidade de se considerar o contexto do receptor, uma vez que este precisa perceber ou ter o conhecimento prévio necessário à observação de que se trata de uma adaptação, não no sentido de que o conhecimento prévio do texto anterior seja imprescindível à experiência do receptor, mas em função de que esse processo poderá acontecer de forma diferenciada se este acessa as referências contidas na adaptação.

Essa identificação pretendida na adaptação se dá em função de que, para que o receptor perceba essas contextualizações, ele precisa perceber a existência de um 'fio condutor' na narrativa, que estabeleça essas intertextualidades/referencialidades sem deixar de apresentar coisas novas, explorando a imaginação desse receptor. O cinema, sobretudo, permite essa construção com um novo cenário, uma nova roupagem, com tempos, espaços e contextos diferenciados, que são característicos da linguagem cinematográfica.

Ao propor uma definição dupla de adaptação (como produto – transcodificação criativa e intertextualidade; e como processo – reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica), Hutcheon trabalha no que chama de *modos de engajamento*, que seriam *contar* uma história, *mostrar* uma história e *interagir* com uma história.

Contar uma história envolve imaginação, num processo que vai além do papel e se completa no imaginário desse leitor. Esse modo possui sempre a presença de um narrador, que suscita na imaginação desse leitor as imagens da narrativa. "Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos o quanto da história ainda falta para ler" (HUTCHEON, 2011, p. 48).

Mostrar uma história envolve a transferência da imaginação para uma percepção direta, "contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente" (HUTCHEON, 2011, p. 48), também é chamado de performático, pois possibilita reações afetivas e associações emotivas no público.

Interagir com uma história é uma experiência totalmente diferente das anteriores, pois o receptor não acompanha tão somente ou assiste 'passivamente' a história, mas imerge nela e com ela participa, constrói, interage. Hutcheon exemplifica utilizando-se da realidade virtual e *videogames* (HUTCHEON, 2011, p. 48), que levam o público a um modo de engajamento totalmente diferente, pois este não lê ou vê simplesmente a história, ou seja, sua ação (ou reação) participa do desenvolvimento da narrativa.

Diante desses apontamentos, há que se pensar a concepção da adaptação considerando seus contextos, não só de produção, mas também de recepção, sem deixar de lado, obviamente, as demais características que acompanham a adaptação enquanto processo. A própria autora chama atenção para o fato de que esses engajamentos do receptor estão necessariamente relacionados aos contextos de espaço cultural e social específicos.

> Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos, bem como são culturais, pessoais e estéticos. Isso explica porque, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças maiores no contexto da história – isto é, por exemplo, na ambientação nacional de um período histórico – podem mudar radicalmente o modo pelo qual a história transposta é interpretada, ideológica e literariamente. [...] Na mudança de culturas e, dessa forma, na mudança de linguagens, adaptações fazem alterações que revelam muito sobre o contexto de recepção e de produção. (HUTCHEON, 2011, p. 54)

Todo esse cenário que se tem em torno da adaptação possibilita um vasto campo de estudos, inclusive em função das possibilidades técnicas oferecidas pelo cinema. As múltiplas possibilidades que se apresentam, não só de produção, mas como de recepção reforçam a relevância de se perceber as adaptações numa configuração que não estabeleça posições ou hierarquias, mas que privilegie os contextos, as linguagens e possíveis interpretações fundadas nessas obras, pois promover uma hierarquização seria, no mínimo, fechar os olhos para as potencialidades que o cinema tem enquanto linguagem, enquanto possibilidade de (re)criação de histórias e representações.

Hutcheon afirma que "alguns críticos chegam a insistir que uma adaptação "verdadeiramente artística" *deve* necessariamente "subverter o original e realizar a dupla e paradoxal tarefa de mascarar e revelar sua fonte" (COHEN, 1977, p.225, *apud* HUTCHEON, 2001, p.133), o que mostra a necessidade de complexificação dos estudos da adaptação, entendendo suas tramas intertextuais, buscando não comparações, mas análises que aprofundem a percepção das riquezas do enredo fílmico da adaptação, sobretudo no que tange a recepção cinematográfica, vértice importantíssimo nessa relação de construções contextuais, na qual a obra primária deve ser entendida como ponto de partida de uma nova obra.

A TEORIA REALISTA DO CINEMA COMO POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DE UM REFERENCIAL PARA A TEMÁTICA ESPECÍFICA DO DOCUDRAMA

Muito se estuda acerca do cinema e suas relações com a sociedade. Não obstante, são inúmeros os programas que levam, por exemplo, o cinema para a sala de aula como forma de trabalhar temáticas abordadas nas obras cinematográficas. Na educação, na vida em sociedade ou como forma de entretenimento, o cinema se constitui importante objeto de estudo nas mais variadas ciências e a sua influência sobre o público é sempre um assunto recorrente. Ao lançar um olhar sobre obras baseadas em fatos, em algo que realmente aconteceu, percebe-se que a discussão fica mais em torno dos documentários especificamente, sem considerar, por exemplo, os filmes baseados em fatos. Ao se propor discussões acerca da espectatorialidade cinematográfica costumeiramente se ignoram as histórias verídicas.

A partir daqui pretende-se tratar a questão do realismo no cinema, objetivando abordar esta temática inserida no docudrama, mais especificamente no filme *Into the Wild* (*Na Natureza Selvagem*), dirigido por Sean Penn, adaptação do livro homônimo de Jon Krakauer, e assim trabalhar a questão dos filmes que são ficcionais, mas que são baseados em fatos, buscando entender, pelos elementos cinematográficos e filosóficos, a maneira como o espectador é atingido pelo conteúdo desses filmes. Há muitos estudos acerca da experiência ficcional no cinema, bem como acerca dos filmes chamados documentários, mas pouco se fala em específico sobre este tipo (ou gênero) sobre o qual se trata aqui. Primeiramente, concentrar-se-á nas questões relativas ao realismo no cinema, sobretudo as contribuições de André Bazin; na sequência o foco será no docudrama, suas conceituações e nuances da realidade no gênero, para em seguida apresentar uma análise do filme, considerando alguns dos elementos que constituem a linguagem do objeto em questão, sem, contudo, contemplar todas as características do filme, tendo sido escolhido, sobretudo, o elemento sonoro.

REALISMO E AS CONTRIBUIÇÕES DE BAZIN

Ao abordar o realismo no cinema, não há como não mencionar a relação imbricada que se tem com a noção de *diegese*. “A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador”. (AUMONT, 1995, p. 107). Assim sendo, qualquer enunciado que emana de uma enunciação, que se renova a cada momento em que é

revelada, passa a ser um acontecimento do mundo 'real' ou 'fictício'. Para Aumont (1995), quando a ficção insere-se nessa mediação enunciação-enunciado, há necessariamente uma organização narrativa complexa, que o espectador não vê revelada, pois não se dá obviamente:

> A ordem não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significante, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento pode pertencer a muitos circuitos: é por isso que preferimos o termo "texto narrativo" à "narrativa", que, embora defina bem de que tipo de enunciado estamos falando, talvez enfatize demais a linearidade do discurso. (AUMONT, 1995, p. 108)

Tem-se, portanto, que a narração não está somente ligada ao ato de narrar, mas também se relaciona com o contexto no qual ela se dá, somando ao enredo fílmico as referencialidades ou circunstâncias necessárias à sua interpretação/compreensão, realizando as articulações necessárias (e eis então o aspecto diegético). Aumont considera que a *diegese* é, em primeiro lugar, a compreensão da história como pseudomundo, como universo fictício, que apresenta elementos combinados para formar uma globalidade. A partir disso, para ele, é preciso que se compreenda como significado último da narrativa. E acrescenta que:

> É a ficção no momento em que, não apenas ela se concretiza, mas também se torna sua acepção. É, portanto, mais ampla do que a da história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é possível falar de universo diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais elas surgem. (AUMONT, 1995, p. 114).

Em seu livro *O Primeiro Cinema* (1995), Flávia Cesarino Costa, explica que o termo *diegese* serve para designar o ambiente autônomo da ficção, o mundo da história que está sendo contada. Conforme já salientado anteriormente, *diegese* é o processo através do qual a narração faz a construção do enredo, desencadeando de forma automática, transmitindo a ideia aparente do 'real', sendo que quanto mais tênue forem as marcas de enunciação do discurso cinematográfico, maior e mais intenso será o efeito diegético. Para Flávia Costa, quanto mais diegético é o efeito da ficção maior será a impressão da realidade. No primeiro cinema (até o início do século XX), extremamente ligado ao imaginário, o efeito diegético, na visão da autora, é precário, inclusive nos documentários da época, que eram chamados de "atualidades" e misturavam "realidade" e "ficção".

Duas correntes teóricas tratam o realismo de forma distinta. A linha *formativa* (de Sergei Eisenstein), que trabalha com um cinema mimético, privilegiando uma certa magia,

explorando o aspecto imaginário e fugindo da busca diegética do real. Outra vertente (de Bazin e Kracauer[1]), da teoria *realista*, privilegiando o cinema que se aproxima, mostra e explora a realidade. Fica clara a relação dicotômica entre as duas correntes teóricas, na relação *diegese* (discurso) versus *mimese* (imitação), tem-se, portanto, de um lado narração/representação (opacidade) e, de outro, a reprodução (transparência).

Dudley Andrew, no livro *As Principais Teorias do Cinema* (1989), argumenta que nas primeiras décadas do cinema a tendência teórica era a formativa, mas que já ali havia uma corrente subterrânea, que deu início à tradição realista (ou fotográfica). Diante do fato de que esta obra tem como objeto de especial atenção um filme híbrido, que mescla realidade e ficção, será explorada aqui a teoria realista, sobretudo André Bazin, um de seus maiores representantes, que tem sua teoria centrada no respeito fotográfico da unidade espacial do acontecimento como forma de ressaltar o realismo em uma sequência. Ao contrário do que se pensa, Bazin não era contra a montagem, mas estabelece limites para as possibilidades de montagem, defendendo um cinema realista e que, por assim se designar, tem a obrigação de respeitar as unidades de tempo e espaço. Reforça-se essa ideia quando Bazin afirma que:

> (...) a tela reproduz o fluxo e refluxo de nossa imaginação, que se nutre da realidade à qual ela projeta substituir; a fábula nasce da experiência que ela transcende. Mas, reciprocamente, é preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. (1991, p. 60)

Andrew descreve o método de análise de Bazin dizendo que ele assistia aos filmes com muita atenção, apreciando seus valores especiais e notando suas dificuldades ou contradições (p. 114). Feito isso, Bazin imaginava 'o tipo' do filme, classificando-o de acordo com um gênero ou criando um novo. A partir disso, estabelecia leis que regeriam esse gênero, exemplificando com recortes do próprio filme ou de filmes similares. Por fim, essas leis passaram a integrar o conjunto da teoria do cinema. Dudley afirma, diante disso, que para se chegar à teoria geral, Bazin inicia pelas particularidades, pelo filme que tem diante de si e constrói essa teoria depois de "*um processo de reflexão lógica e imaginativa*". Desse processo resulta um profícuo método de análise das imagens e sua relação com o mundo real.

Ao cinema realista não cabe competir com as obras fílmicas feitas com o objetivo

1. Conforme Cristiane Freitas Gutfreind, em seu artigo do livro *Cultura midiática e tecnologias do imaginário: metodologias e pesquisas,* organizado por Ana Carolina Escosteguy, essas duas teorias dão relevância ao realismo cinematográfico a partir de dois caminhos diferentes (...). O primeiro destaca a capacidade do cinema de participar da vida existente, fazendo com e sobre o mundo. O segundo apreende o cinema como um suporte permitindo reproduzir as coisas do mundo e documentá-las, ou seja, analisar as pessoas e as coisas seguindo uma atitude própria do pesquisador (GUTFREIND, 2005, p. 31). O primeiro refere-se à corrente teórica de Bazin e a segunda, de Kracauer.

de entreter; ao contrário, sua premissa é a de desenvolver uma alternativa, um cinema que busque uma consciência para as percepções cotidianas e para a situação social do espectador, o que significa dizer que a teoria realista do cinema vincula-se às noções de função social da arte. Para Bazin e Kracauer, o cinema está acima da ação política prática; eles percebem o cinema como algo complexo, incluindo, em grande medida, a política, mas que não se permitia dominar por ela. Prima-se pelo compromisso com a realidade, fazendo do cinema um mecanismo para buscar a harmonia entre humanidade e realidade.

Para abordar questões da realidade e semelhança, Bazin volta a discussão sobre a ontologia da imagem fotográfica, tratando desde a necessidade do ser humano se proteger contra o tempo (na tentativa de salvar sua aparência) até o ponto onde cinema e fotografia tomam o lugar da pintura na busca obsessiva pelo realismo, tendo na objetividade da fotografia seu fator determinante. Essa objetividade, de que trata Bazin, permite a produção de uma imagem sem as interferências do homem (exceto na questão da escolha, obviamente), beneficiando-se da "transferência de realidade da coisa para a sua reprodução" (BAZIN, 1991, p.22). Consequentemente, as formas de representação realistas possibilitadas pela reprodução mecânica, no cinema, lhe emprestam maior credibilidade. O espectador vê o cinema como vê a realidade, não em função do modo como se parece, mas porque seu registro se deu mecanicamente.

Na visão de Bazin, para que a realidade cinematográfica ocorra é preciso que "*os acontecimentos representados sejam parcialmente verdadeiros*" (BAZIN, 1991, p.59). Diante disso, o que torna a obra cinematográfica crível é o fato de ela apresentar uma forte ligação com a ideia de registro documental, para que no imaginário do espectador ela se torne verdade, ou seja, para ser autêntico há a dependência de que se acredite no que se vê na tela. É por isso que Bazin só aceita a montagem dentro de limites que não atentem contra a fábula cinematográfica e, em sua obra, ele exemplifica com uma cena de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), na qual é necessária uma sequência sem cortes para uma sensação realista mais apurada. Por isso, ele afirma que se trata de:

> (...) ficções que só ganham sentido ou, em última instância, só tem valor pela realidade integrada ao imaginário. A decupagem é, portanto, comandada pelos aspectos dessa realidade. (...) Mas, sobretudo, certas situações só existem cinematograficamente na medida em que sua unidade espacial é evidenciada, e, particularmente, as situações cômicas fundadas nas relações do homem com os objetos. (BAZIN, 1991, p.64).

Ao analisar a evolução da linguagem cinematográfica, Bazin vai desde a montagem paralela[2] (de D. W. Griffith), passando pela montagem acelerada (de Abel Gance) até a

2. Como a montagem alternada, a montagem paralela alterna imagens ou séries de imagens, mas estas não têm ligação temporal entre si, notadamente nenhuma relação de simultaneidade. A montagem paralela compara, portanto, ou opõe, séries temáticas (AUMONT, 2003, p. 220).

montagem de atrações[3] (de Eisenstein). Sua teoria conclui que a visão de um artista deve ser determinada pela realidade que é por ele selecionada e não por sua transformação dessa realidade. “A imagem – sua estrutura plástica, sua organização no tempo –, apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para infletir, modificar de dentro a realidade” (BAZIN, 1991, p. 81). Trata-se de uma proposição estética que exige da platéia a identificação e o reconhecimento de significados da própria natureza e não apenas do que o cineasta propõe. “O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista” (BAZIN, 1991, p. 81).

DOCUDRAMA E A ‘RECRIAÇÃO’ DA “REALIDADE”

A “recriação” de eventos reais, sobretudo no cinema, que apresenta a imagem em movimento, tem cada vez mais espaço garantido no mercado cinematográfico, pois o interesse do público é bastante significativo. Considerando aqui, mais uma vez, a afirmação de Nichols (2005) de que há dois tipos de documentários e os classifica como sendo *documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social*. De acordo com Nichols:

> A definição de “documentário” não é mais fácil do que a de “amor” ou de “cultura”. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como “temperatura” ou “sal de cozinha”. Não é uma definição completa em si mesma (...). A definição de “documentário” é sempre relativa e comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental de vanguarda. (2005, p.47)

O termo docudrama, como afirmado anteriormente, foi utilizado pela primeira vez na década de 30 e se enquadra nessa ideia de Nichols de que o documentário não é reprodução fiel da realidade, mas uma forma de representação, na qual o cineasta assume o papel de mediador. Como já afirmado inicialmente, o cinema tem sido analisado com frequência, nos mais variados aspectos.

As mais variadas teorias que contemplam a espectatorialidade cinematográfica trabalham a experiência do espectador levando em consideração a ficção no cinema, analisando as razões pelas quais ele reage emocionalmente, tem determinadas sensações advindas de enredos que o próprio espectador conhece como não sendo real. Observa-se, então, a necessidade de incluir no rol desse debate a questão dos filmes de ficção que têm como base uma história real.

3. Noção polêmica que define um certo estilo de montagem (Eisenstein 1924), fundada na justaposição de sainetes semi-autônomos, de estilo voluntariamente caricatural ou burlesco, como atrações de *music-hall*, dos quais o termo é tomado emprestado. (AUMONT, 2003, p. 197).

Faz-se necessário refletir sobre essa experiência do espectador, diferenciando essa forma de interpelação, estabelecendo quais são as divergências entre um e outro gênero. Para assumir tal tarefa, faz-se necessário olhar para o assunto a partir de teorias da espectatorialidade e de análises de obras cinematográficas específicas, nas quais fica evidente o fato de que o filme ficcional baseado na realidade como um gênero que abarca em si a necessidade de um olhar diferenciado e não deve tão somente ser encarado como algo que não é nem “verdade absoluta” por não ser documentário, nem ficção pura por não ser uma experiência meramente ficcional.

Contribui para esta reflexão a percepção de que o docudrama, ao se valer de características próprias do documentário de representação social, assume uma função conscientizadora. Steven Lipkin (2002), ao teorizar sobre o docudrama, afirma que existe, neste caso, a necessidade de que a narrativa seja construída com base em evidências, que sejam apoiadas por fontes sérias e confiáveis, sem fazer com que o texto fílmico precise de complementações, ou se apresente de forma contraditória ou omissa a relatos conhecidos.

Segundo ele, a credibilidade do docudrama estará garantida na medida em que apresentar fidelidade à realidade e aos acontecimentos históricos. Diante disso, as recriações contribuirão para a compreensão do passado, conforme ele afirma: “*docudrama, with its balancing of reconstruction and invention, contributes to historical discourse to the extent that it has its basis in reality*” (LIPKIN, 2002, p. 38). Para Lipkin “*representation entails mediation*”, ou seja, toda representação implica em uma mediação ou interpretação. Assim sendo, o discurso de uma história é, necessariamente, construído e sofre influências ideológicas, no tempo, no meio, em todo o contexto da construção da representação – ou história representada.

Quando o assunto é cinema, não se pode ignorar o fato de que para o espectador não conta tão somente se o filme é ficção, se é documentário ou se é um híbrido destes dois gêneros. Há, também, o prazer em assistir a um bom filme, o prazer estético que para Edgar Morin acontece em função da *identificação*. Nesse sentido, Morin (1956) afirma que há uma *disponibilidade afetiva*, que culmina nesse processo de projeção-identificação advindos do que o autor nomina de “afinidades” entre cinema e magia, sonho, ilusão. Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”, sendo que essa participação afetiva deve ser considerada “como estado genético e como fundamento estrutural do cinema” (MORIN, 1970, p. 131).

As noções de Iris Murdoch (MURDOCH, 1971 apud RAMOS, 2005, p. 164), sobre o repertório de experiências não conhecidas do espectador, também contribuem para esta discussão. Segundo a autora, essas experiências não conhecidas podem ser “vividas” ou experimentadas através da ficção. Quando se volta o olhar de forma mais direta para o “real

encenado", na realização de um filme baseado em fatos, é possível citar Jean Mitry (1963) quando afirma que o cinema é um dos maiores instrumentos do homem, pois permite ao espectador comparar seus modos de ver e avaliar a realidade com os de outras pessoas, projetando novos significados de volta à realidade, significados esses que necessariamente enriquecem o mundo em que vivem.

Ismail Xavier, em *O Discurso Cinematográfico*, ao descrever sobre as concepções bazinianas, aponta que há, no cinema, "*um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo*" (XAVIER, 2005, p. 83). Isso reforça a premissa de que o docudrama, ao se constituir como forma de representação, enquadra-se no contexto desse ilusionismo legítimo. Para o autor, a história do cinema segue uma trajetória que o leva a realização desse "*ilusionismo revelador específico*". Completa essa ideia estabelecendo que:

> A sutileza desta revelação está em que o mundo íntegro e intocável que se projeta na tela, construído à imagem do real, é um mundo de representação, imaginário. Bazin é um apologeta da narração ficcional e sua estética não poderia desembocar na proposição exclusiva de um cinema documentário, um cinema verdade, baseado no registro direto da imagem e som como "captação da realidade espontânea" que nos cerca. (XAVIER, 2005, p.83)

É importante salientar que, neste caso, não se deve analisar tão somente conteúdo, mas também a forma. Bordwell (1997) afirma que a forma fílmica é um sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme, elementos estes que não podem ser ignorados em uma análise mais profunda sobre o cinema pois, como evoca o pensamento deste autor, a forma é central numa obra de arte, uma vez que a experiência do público com ela segue um padrão e uma estrutura. Cada filme possui sua própria forma fílmica, que se apresenta como recurso expressivo da obra e, portanto, isso deve ser levado em consideração uma vez que, no caso dos docudramas, isso traz o tom, o estilo da obra, pois faz parte do processo produtivo do cinema.

DOCUMENTÁRIO, DOCUDRAMA, "REALIDADES" E DRAMATICIDADES

Docudramas são por excelência filmes de ficção que se debruçam sobre a realidade histórica, que estabelecem relações com personagens e possuem a forma narrativa de filmes de ficção. O fato histórico acaba sendo moldado para ser inserido num formato, que é o da narrativa clássica, mas sem o rigor e o compromisso de manter sua linguagem "pura ou essencialmente lotada no classicismo", pois o docudrama toma as liberdades que quiser, ou melhor, as liberdades necessárias para que a história seja contada da melhor forma possível ou da forma mais atrativa para o espectador. Não se exige dele, ao contrário do que se espera de um documentário, o compromisso com a verdade, pois tanto pode se aproximar mais da realidade histórica quanto estar mais distante da realidade histórica e,

ainda, mais próximo ao melodrama.

Enquanto o documentário se constitui através de um eixo assertivo, o docudrama é uma forma dramática, com atores profissionais. Consequentemente, precisa exercer seu papel de fazer com que a ação avance, que a história se desencadeie, ficando, desta forma, cada vez mais distante da intenção de retratação fidedigna de um fato, pois o que se pretende com esse gênero não é fazer uma mera reconstituição realista de uma história. Não há, indubitavelmente, nesse real construído no docudrama nenhuma pretensão de verdade absoluta.

Alan Rosenthal, ao proferir uma palestra no encontro *Escenarios de Fin de Siglo – nuevas tendências Del cine documental*, realizado no México em 1996, abordou a problemática das versões da verdade apresentadas pelos docudramas, afirmando que:

> A questão é: até que ponto importa realmente a verdade? Creio que a chave está em três aspectos. Em primeiro lugar, a proximidade do filme em relação à nossa própria época. Em geral, a importância da verdade, em termos de consequências políticas imediatas, é menor quanto mais afastados no tempo estejam os fatos dramatizados. Em segundo lugar, para que a questão do grau de verdade se coloque, o tema do docudrama tem de ser vital para o momento. Por exemplo, a crise irlandesa, ou a crise do Oriente Médio, ou qualquer outra crise desse tipo. A última questão se refere ao modo como o público percebe o filme. No caso de biografias hollywoodianas, não há problemas, pois todos já estão familiarizados com as manipulações, e isso não importa muito. O perigo está no público tomar como fato uma ficção que lhes é apresentada[4].

A realidade, neste contexto, é apenas o ponto de partida da dramaticidade e da narrativa fílmica que, conforme já foi abordado, é estruturalmente e formalmente diferenciada do documentário, embora estabeleça com este algumas relações de familiaridade, pois apesar de todo um processo de elaboração diferenciado, há a expectativa de que o docudrama revele em si traços de realidade da história que o gerou, ainda que isso não aconteça de forma imparcial, pois a narrativa será constituída de escolhas. Prova disso é que, em *Na Natureza Selvagem*, o que se apresenta na tela é o ponto de vista do protagonista, com base nos seus registros, que foram estudados, analisados, transformados em livro e, posteriormente, em obra cinematográfica. Nesse sentido, Fernão Ramos afirma que "o docudrama é fruído pelo espectador no modo ficcional de se entreter, a partir de uma trama, dentro do universo do *faz-de-conta*, embora aqui a realidade histórica module o *faz-de-conta"* (RAMOS, 2008, p. 51). Se o *faz-de-conta* é modulado pela realidade histórica, no caso do docudrama, isso o afasta ainda mais do documentário (isso sem considerar toda a discussão que há em torno do documentário acerca da impossibilidade de retratação de uma "verdade autêntica", que não sofra interferência da presença do outro, da máquina, do

4. Transcrição publicada por: Sinopse, Revista de Cinema, nº3, ano 1, dezembro de 1999, p. 48.

diretor, do roteirista).

Para Fernão Ramos, está clara a não existência de uma linha divisória que defina ou determine o que é documentário e o que é ficção e, para ele, nisso reside toda a confusão que se faz entre o que é e o que não é documentário (RAMOS, 2008, p. 52). O que existe são elementos que caracterizam uma tradição, que é a tradição do documentário, que estabelece um horizonte sobre o que é filme documentário, que tem recursos através dos quais é possível traçar essa distinção. O docudrama não precisa de documentos que comprovem a veracidade de sua história, pois está lotado na tradição da narrativa ficcional.

A título de ilustração, analogamente à construção do docudrama, as reconstituições realizadas, por exemplo, em programas televisivos, como o *Linha Direta*[5], da Rede Globo de Televisão, não asseguram a originalidade dos fatos, embora haja ali uma reconstrução da história, pois ela é baseada em relatos de pessoas que viveram um lado, uma posição nesse contexto, ensejando assim uma abertura ao questionamento quanto à forma como se construiu a abordagem, levantando a questão da verossimilhança, pois como Ramos aponta "o docudrama toma a realidade *histórica* enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano" (RAMOS, 2008, p. 53).

O autor atenta, ainda, para o fato de que, dentro de uma mesma história, de um mesmo fato, poderá haver distintas formas de se retratar, com visões diferenciadas, deve servir de alerta para que se fundamente em bases mais sólidas do que as noções de *objetividade* ou *verdade* (RAMOS, 2008, p. 57) a questão da representação histórica, tanto para o docudrama como para o documentário. O efeito de realidade do cinema, no contexto do docudrama, acaba por fazer com que as características do drama sejam atenuadas, funcionando assim como índice do real. Não se trata mais, portanto, da reconstrução da história dos personagens ou do fato histórico, mas o objetivo é a história que será encenada, pois é essa realidade *histórica* a matéria prima, a base do docudrama.

O docudrama perpassa uma ligação com o real, pois se constitui enquanto reconstituição dramática de um fato, de uma história, de algo que aconteceu em determinado momento, mas sem a pretensão de fidelidade com a história/fato/texto original, pois a história precisa ser transformada em trama e, conforme Ramos aponta, esse é um trabalho geralmente pouco compreendido com relação ao gênero: "a inevitabilidade da "torção" da *história* para fazê-la caber no molde da narrativa clássica pode ser criticada, mas nunca de forma absoluta, pois *história* não é narrativa" (RAMOS, 2008, p. 53).

Com relação a essa reconstituição dos fatos e a sua fidedignidade, Sérgio José Puccini Soares, em sua tese de doutoramento intitulada *Documentário e Roteiro de Cinema:*

5. Programa que era exibido nas noites de quinta-feira, entre 1999-2008 e dedicava-se a apresentar crimes que aconteceram pelo Brasil, através de reconstituições dos fatos, cujos autores estariam foragidos da justiça.

da pré-produção à pós-produção, que mais tarde foi publicada como livro, afirma que:

> A pretendida fidelidade na reconstituição dos fatos torna- se maior se o local escolhido para abrigar a representação coincidir com o local que ambientou o evento original, como é o caso de Carandiru que teve o privilégio de utilizar as dependências do presídio, então já desativado, um pouco antes de sua implosão parcial. Essa ancoragem no real, propiciada pelo espaço de representação, reforça o efeito de realidade propiciado pelo aparelho cinematográfico. Respaldado por esse efeito de realidade, o docudrama pode até mesmo recorrer a clichês de gêneros do cinema clássico, como é freqüente, sem perder sua força de convencimento (SOARES, 2007, p. 54).

A ideia de parecer o mais verdadeiro possível, embora não esteja tão relacionada ao docudrama quanto é ao documentário, se enquadra no que Xavier identifica como a "representação naturalista de Hollywood", afirmando que “parecer verdadeiro” é a palavra de ordem em todos os níveis: “montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como um trabalho de representação” (XAVIER, 2005, p. 41), deixando claro que, quando aborda a questão da presença de critérios naturalistas, refere-se “em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais” (XAVIER, 2005, p. 42). A contribuição de Xavier para explorar a temática dessa ‘realidade (re)construída’ no docudrama continua quando ele propõe que:

> Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela (XAVIER, 2005, p.42).

A impressão de realidade no docudrama não fica tão somente por conta da sua ligação com o fato que lhe dá origem, mas também com a maneira como se dá essa representação e, em dados momentos de algumas produções, chega-se a aproximar alguns aspectos documentais do fato com a própria obra cinematográfica, seja com a inserção de *letterings* que contextualizam a história ou até mesmo com o uso de imagens de arquivo.

No caso de *Na Natureza Selvagem*, embora os *letterings* ao longo do filme indiquem que é como um diário de Chris, essa relação com a história é reforçada na última cena, quando depois de o espectador acompanhar os últimos momentos de vida de Chris, surge a fotografia do verdadeiro Chris, e não mais o ator Emile Hirsch, em frente a esse mesmo ônibus, em um de seus últimos registros[6]. Na sequência, ainda com a imagem em tela,

6. Os pais de Chris, que administram Christopher Johnson McCandless Fundação Memorial, que atende crianças carentes em todo o mundo a partir de doações e lucros dos livros, lançaram um livro e DVD chamado "Back To The Wild",

entra um *lettering* com a frase: *In Memory, Christopher Johnson McCandless, February 12, 1968 – August 18, 1992*. A seguir as informações sobre o que aconteceu são inseridas, dando conta de que duas semanas após a sua morte um grupo de caçadores encontrou o corpo de Chris no ônibus e que a foto que está na tela, diante do espectador, foi encontrada em sua máquina (como mostram as figuras abaixo).



Fig. 1. *Frame* do filme

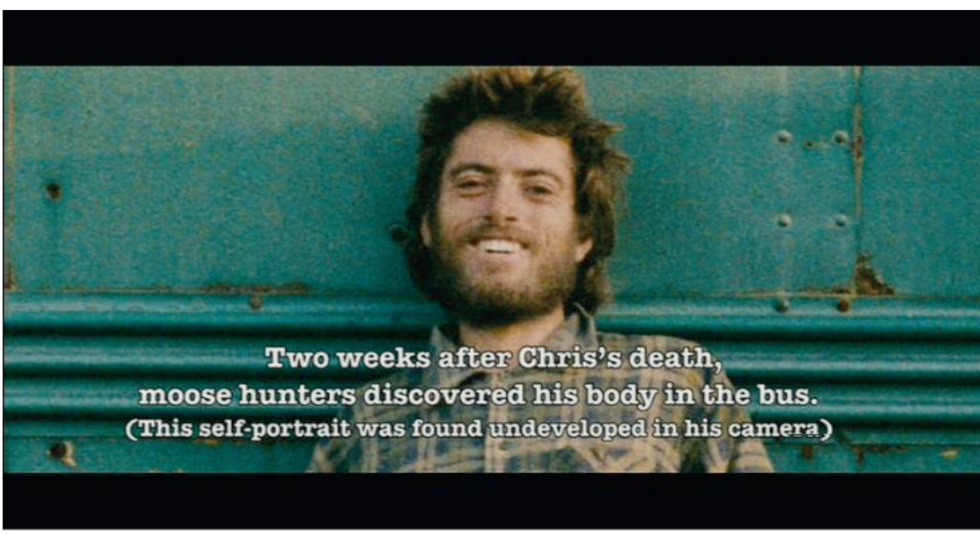


Fig. 2. *Frame* do filme

com as fotografias e escritos de Christopher McCandless. Uma coleção de mais de 270 fotografias tiradas por Chris entre 1990-1992.

O docudrama está sempre relacionado a uma valorização do dramático, aliás, a própria inscrição desse tipo de filmes deixa clara a sua constituição, quando se rotula como "baseado em fatos reais" e não como "fiel retrato/reconstrução/reconstituição de fatos reais"; ele é fundamentado, fundado no fato, mas não fiel a ele. Ou seja, uma mesma história pode ser contada através de um documentário, mas tomando outras formas narrativas e outras escolhas para que a obra se construa, e por meio do docudrama, que apresentará personagens, dramatizará o fato *histórico* e realizará, através de elementos ficcionais, a contextualização do espectador à história que se apresenta. Para Soares, no drama, as relações internas entre os personagens acontecem em um texto, não reportando ao espectador, criando uma ilusão de objetividade:

> Essa maneira de se preservar a autonomia do evento dramático cria uma ilusão de objetividade, ilusão que é assumida como estratégia para se potencializar o efeito de realidade. Da mesma forma que o documentário direto, o docudrama adota um modo observacional assumindo essa objetividade dramática como chave para apresentar um evento de mundo pretensamente intocado por um discurso. (SOARES, 2007, p. 65).

Já o documentário tem a incumbência de mostrar o mundo, mas de uma forma diversa da ficção. A tradição do filme documental, de acordo com Bill Nichols, "está profundamente enraizada na capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade" (NICHOLS, 2005, p. 20). A forma como a realidade é apresentada nas imagens de documentários é que torna essa impressão ainda mais forte, pois apontam para uma realidade mais 'concreta', mais passível de ser reconhecida enquanto tal, enquanto que a obra ficcional e o docudrama transportam o espectador para um mundo que foi construído.

A maneira como se representa esse mundo histórico está intrinsecamente relacionada com a opção que o documentarista faz para combinar os elementos imagéticos e sonoros que vão compor o filme. Essas possibilidades de trabalhar as informações recolhidas através dos recursos audiovisuais determinam os tipos de documentários, enquanto prática fílmica. O documentarista, tal qual o diretor de uma ficção, tem em mente os cenários e construções de seus personagens, tem isso em mente e faz suas escolhas moldadas aos objetivos de sua intenção de registro da realidade, pois disso depende a relação do documentário com a realidade e significações. Para V. Pudovkin, "o material do diretor de cinema não consiste dos processos reais que acontecem no espaço e tempos reais, e sim daqueles pedaços de celulóide nos quais esses processos foram registrados" (PUDOVKIN, 1926 apud XAVIER, 1983, p. 67).

Segundo Aumont (1995), a intensidade com que o espectador se relaciona com a imagem na tela de forma análoga ao espaço real em que vive "provoca uma impressão de realidade específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento

e na ilusão de profundidade” (AUMONT, 1995, p. 20-21). No documentário, imagem e som estão tentando reproduzir o factual, ora de forma mais despojada e criativa, ora de forma mais fidedigna aos fatos, com inserção de características documentais, como imagens de arquivo, recortes de jornais, áudios do fato histórico.

Ressalta-se que não há, aqui, a intenção de suscitar a antiga e ultrapassada noção de oposição entre documentário e ficção, mas sim de analisar a tradição em que se inscrevem, pois sempre que há o termo documentário, há também uma noção de que se trata de um filme que mostra/aponta/representa a realidade, mesmo que nesse formato essa realidade esteja imbuída de subjetividades (seja do produtor ou do roteirista/diretor). A ideia de “verdade absoluta, indubitável” não se aplica nem ao documentário, pois o que há nas imagens são retratos, fragmentos da realidade, com efeito de maior transparência, que são impulsionados pelos elementos que dão forma à sua linguagem, diferenciando-se do domínio da ficção, por estar pautada pela construção do argumento e não na trama; “implícita nesta definição centrada no textual, está o pressuposto de que os sons e imagens de um documentário se colocam como evidências e são tratados como tal, mais do que como elementos de uma trama" (NICHOLS, 1991, p. 20).

Esses elementos formais fazem com que a experiência do espectador seja construída conforme os moldes propostos, pois como Nichols aponta, para a sociedade, o documentário trabalha com a evidência de um mundo que o habilita para ser um discurso sobre o mundo histórico, que é compartilhado. O autor afirma ainda que:

> Seu discurso tem um ar de sobriedade a partir do momento em que eles raramente são receptivos aos personagens ou eventos do ‘mundo do faz de conta’ (a não ser que eles sirvam pragmaticamente à simulação do mundo ‘real’). Discursos que são de sobriedade pois consideram sua relação com o real como direta, imediata, transparente. Através dele o poder se exerce. (NICHOLS, 1991, p.3)[7].

Assim sendo, o espectador que está diante de um documentário se sujeita a absorver um argumento e não necessariamente compreender uma história. A relação do filme com o mundo histórico nesta caso, diferentemente do docudrama, é estabelecida em sua materialidade, gerando no espectador outros tipos de sensações ou identificações, pois as significações e inferências que o espectador cria ao assistir um filme não é indissociável das imagens que ele vê, que estão diante dos seus olhos, “o que os filmes têm a dizer (...) não pode ser separado da forma de dizer, de como esse dizer nos afeta, de como nos atraímos pela obra e não pela teoria da obra” (NICHOLS, 1991, p. xiii). Realidade ou ficção, há que se considerar sempre que o cinema está intimamente ligado aos seus métodos ou formas de produção, pois disso decorrerá as suas técnicas de construção de

7. Livre tradução.

sua linguagem e como afirma Xavier, “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, (...) sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 1984, p.14).

ANÁLISE DE NA NATUREZA SELVAGEM (INTO THE WILD)

O filme *Na Natureza Selvagem*, ao contrário de filmes que trabalham com figuras conhecidas, pessoas famosas ou de sucesso em determinado tempo, baseia-se na história de um cidadão desconhecido (pelo menos até o filme ser produzido), mas que tem algo interessante a contar. Este aspecto do filme contribui, de forma evidente, para o processo de identificação do espectador com o protagonista, pois o posicionamento afetivo do público com o personagem se dá de forma autêntica, conforme Bill Nichols acerca dessa impressão de autenticidade, quando estabelece que "even if the indexicality is fabricated (…) the effect or impression of authenticity can remain just as powerful" (NICHOLS, 1991, p. 150).[1]

O filme, dirigido por Sean Penn, é uma adaptação do livro homônimo de Jon Krakauer[2] e apresenta muito da tão discutida "fidelidade" das adaptações respeitando, evidentemente, as características específicas de conteúdo, forma e linguagem de cada meio.

Chris McCandless deixa sua vida confortável para viver o seu ideal de vida, na selva do Alasca, onde acaba morrendo por envenenamento, por ter ingerido uma planta tóxica[3]. Uma das grandes distinções de linguagem da obra literária para a obra fílmica está no tom de linguagem, uma vez que o tom documental evidente no livro dá lugar a uma linguagem mais pessoal, de maior proximidade com o protagonista, tendendo a fazer com que o espectador se aproxime dos ideais de McCandless, através da narração mais emotiva e envolvente, que acontece predominantemente em primeira pessoa.

No livro-reportagem, de Jon Krakauer, a história de Chris McCandless é contada de outra forma. O jornalista, que deixa claro não ter pretensão de ser um biógrafo imparcial, conta a história do jovem que havia acabado de se formar e resolve deixar tudo para

1. TRADUÇÃO: Mesmo que a indicialidade seja fabricada (...) o efeito ou impressão de autenticidade pode permanecer muito poderoso.

2. Jon Krakauer é norte-americano, mora em Seattle. Escreve para diversas revistas e jornais de circulação nacional nos Estados Unidos, inclusive a *Outside*, da qual é editor colaborador. Vencedor do prêmio do Clube Alpino Americano de literatura sobre montanhismo, já foi também finalista no *National Magazine Award*. *Na Natureza Selvagem* é seu *best-seller*, tendo escrito, entre outros títulos, *No Ar Rarefeito* e *Sobre Homens e Montanhas*. No livro, Kracauer descreve como se deu a produção do livro, na nota do autor ele escreve: "Trabalhando com prazo curto, escrevi um artigo de 9 mil palavras, publicado no número de janeiro de 1993 da revista, mas meu fascínio por McCandless não desapareceu com a substituição daquela edição de Outside nas bancas por temas jornalísticos mais atuais. Perseguiam-me a lembrança dos detalhes da morte por inanição do rapaz e certas semelhanças vagas entre acontecimentos de minha vida e da de Christopher". A questão da causa da morte é levantada posteriormente no livro e se conclui que não foi por inanição e sim por envenenamento.

3. Christopher Johnson McCandless nasceu em 1968 e cresceu no estado da Virgínia, EUA. Filho de um engenheiro da NASA, ele sempre se destacou por sua habilidade atlética e um certo isolamento, que se traduziu num crescente descontentamento com a situação social nos EUA. Em 1990, inspirado pelos trabalhos de escritores como Jack London, Leon Tolstoi e Henry David Thoreau, largou tudo após concluir a universidade, doou suas economias para a caridade e se tornou um andarilho, assumindo a alcunha de Alexander Supertramp. Viajou pelos EUA, alternando períodos na estrada e trabalhos temporários. Sua peregrinação culminou em uma viagem para o Alasca, onde pretendia viver da terra em um estado de isolamento e contemplação. A história de Christopher McCandless se tornou o livro "Na Natureza Selvagem", de Jon Krakauer, em 1997. Dez anos depois, o ator e diretor Sean Penn reacende a lenda deste jovem.

trás e viver sua aventura rumo ao Alasca, mesclando com suas próprias histórias, com depoimentos da família do jovem, de pessoas que assim como ele se aventuram "natureza adentro" e das pessoas que tiveram contato com Chris durante a sua aventura.

Segundo Edvaldo Pereira Lima, "o livro-reportagem cumpre um relevante papel, preenchendo vazios deixados pelo jornal, pela revista, pelas emissoras de rádio, pelos noticiários de televisão. Mais do que isso, avança para o aprofundamento do conhecimento do nosso tempo, eliminando, parcialmente que seja, o aspecto efêmero da mensagem da atualidade praticada pelos canais cotidianos da informação jornalística". (LIMA, 1993, p. 16). Esse formato oferece o que o autor chama de liberdades, permitindo que sejam abordados temas que, a rigor, são esquecidos pelos outros meios (jornalísticos).

O autor considera que quanto ao conteúdo, o livro-reportagem trata de temas que correspondem ao real, sem necessariamente estar preso a um acontecimento central, possibilitando, assim, abordar questões mais amplas ou duradouras, que refletem um estado de coisas (LIMA, 1993, p. 27-28).

Ao contrário do filme, que revela a trágica morte de Chris apenas no encerramento, Krakauer já o faz logo no início, tanto na nota do autor, de forma mais superficial, quanto no segundo capítulo, quando dá mais detalhes sobre a morte do jovem, relatando ainda as histórias dos três amigos – Thompson, Samel e Swanson – que, em uma de suas caçadas, encontraram o corpo de Chris no ônibus abandonado.

> "Subi num toco", continua Samel, "enfiei a mão por uma janela de trás e sacudi o saco. Havia realmente algo dentro dele, mas, o quer que fosse, pesava muito pouco. Foi só quando dei a volta pelo outro lado e vi uma cabeça para fora do saco que tive certeza do que era". Chris McCandless estava morto havia duas semanas e meia. (KRAKAUER, 1998, p. 25)

Krakauer, que refez o caminho percorrido por Chris para escrever seu livro, continua sua narração, contando que Samel é um homem de opiniões fortes; o que comprova sua afirmação de não ter pretensões de imparcialidade em sua forma de contar a história, possibilitando ao leitor desvendar algumas coisas que o filme não revela ou deixa subentendido. A narrativa do autor, até por se tratar de um livro-reportagem, é bastante descritiva, inclusive com os detalhes da geografia dos locais pelos quais ele passa. Em alguns finais de capítulos apresenta, ainda, os mapas das localidades às quais se refere no texto, fazendo com que o leitor se situe na trilha de Chris e no caminho que ele mesmo percorreu para escrever seu relato.

Apesar disso, há uma preocupação do autor com a construção do perfil do jovem, não só como alguém que passou por aqueles lugares, que fez uma viagem rumo à natureza selvagem, mas também de aprofundar os contextos do protagonista, ou seja, sua relação com a família, sua personalidade e suas particularidades, tentando demonstrar como era o

jovem psicologicamente, numa visão menos melodramática que a de Sean Penn ou menos ficcionalizada/ficcionalizante.

O docudrama se vale de uma licença dramática para inserir detalhes, personagens, tramas que agregarão à história e, não necessariamente, aos fatos, fazendo com que a dramaticidade da obra se intensifique, intentando assim um possível incremento no envolvimento do espectador com o filme. Contudo, embora a história esteja sendo contada com uma narrativa bastante próxima à ficcional, ela ainda está conformada (no sentido de estar no formato) como docudrama, incorporando o melodrama para a organicidade do conflito, do cenário, dos personagens, da trama, mas sem abandonar o que é essencial à veracidade da história.

NA NATUREZA SELVAGEM E A MONTAGEM

A não linearidade é uma das características da narrativa do livro de Jon Krakauer, o que não atrapalha a dinâmica de leitura -, uma vez que, em vários momentos, há relatos não só de amigos e parentes do rapaz, como também histórias paralelas. Tais histórias não estão soltas ou narradas de forma isolada no livro, e, desse modo, ajudam na composição da biografia desse rapaz de família abastada que larga tudo para viver como um maltrapilho. O autor utiliza ainda as anotações deixadas pelo jovem, fotos e trechos de seus livros prediletos. “Muitas anotações do curto e desconcertante diário eram observações concisas sobre flora e fauna, o que alimentou especulações de que McCandless fosse um biólogo de campo. Mas, isso também não levou a lugar algum.” (KRAKAUER, 1998, p. 109). É possível perceber que a morte do jovem intriga o autor, como num trecho em que ele afirma que:

> Minha suspeita de que a morte de McCandless não foi planejada, que se tratou de um terrível acidente, se origina da leitura de poucos documentos que deixou e de conversas com as pessoas que estiveram com ele no último ano de sua vida. Mas minha percepção das intenções de McCandless vem também de uma perspectiva mais pessoal. Na minha juventude, dizem-me, eu era teimoso, ocupado comigo mesmo, às vezes irresponsável, sorumbático. (KRAKAUER, 1998, p. 143)

São instantes em que Krakauer parece se “aproximar” de Chris ao narrar histórias pessoais dele mesmo, sobretudo a sua relação com o pai. Isso acontece de forma bastante intensa, no capítulo 15, no qual o autor se dedica a descrever o próprio pai como uma pessoa irritável, arrogante, de personalidade complicada e que mascarava profundas inseguranças; mas, ao mesmo tempo, o descreve como um “homem bom e generoso, que amava profundamente seus cinco filhos, do jeito autocrático dos pais (...)” (KRAKAUER, 1998, p. 156). E, logo em seguida, acrescenta que o seu pai era ambicioso ao extremo e

que estendia suas aspirações aos seus filhos e, nesse momento, afirma: “tal como Walt McCandless.” (KRAKAUER, 1998, p. 156).

Outro momento em que Krakauer parece estar se sentindo “na pele de Chris McCandless”, é quando ele descreve sua viagem nessa reconstrução da história do jovem e comenta que seu intuito era de chegar ao ônibus sozinho, pois várias vezes ele esteve no Alasca sozinho e isso lhe dava um certo prazer. Mas seu amigo Roman sugeriu ir junto, convidando-se para acompanhá-lo com mais dois e isso o aborreceu. Entretanto, ao analisar a paisagem que ele descreve como gótica e parece mais maligna que os cantos mais remotos que ele conhecera, fica agradecido pela companhia. E o autor faz isso com uma linguagem bastante despojada: “Estou contente à beça de não estar sozinho aqui.” (KRAKAUER, 1998, p. 184).

Já na narrativa fílmica, as pessoas que eram ligadas ao protagonista têm seu lugar através de outros recursos, próprios da linguagem fílmica, como, por exemplo, a narração em *off*, sobretudo da irmã de Chris, que cumpre a função de situar o telespectador sobre o perfil de seu irmão, numa forma de mostrar traços de sua personalidade, de relatar experiências passadas e é através desse histórico construído por essas narrações que a caracterização dos pais do jovem é feita. Fica evidente o que trata Aumont (2003), quando define a voz “Como material fônico, a voz caracteriza-se, antes de tudo, por um timbre, que permite identificá-la; ela pode ser modulada pela entonação, pela tônica e pelo ritmo das frases, o que transforma sua expressão de maneira frequentemente espetacular.” (AUMONT, 2003, p. 300).

Os *flashbacks* sobre o passado de Chris acompanham a aventura de Chris, sempre seguidos pela narração em *off* da irmã e revelam um pouco sobre os acontecimentos da vida do protagonista que culminaram na sua atitude de se aventurar rumo ao Alasca. A utilização desse recurso mexe significativamente com a noção do tempo da narrativa cinematográfica, e assim, “a narração é, entre outras coisas, um sistema de transformações temporais. Em qualquer narração, o narrado é uma sequência mais ou menos cronológica de acontecimentos.” (METZ, 1972, p.32).

A cronologia é entrecortada, em grande parte da narrativa, porque a trajetória de “Alex Supertramp” (como ele se identifica em determinado momento do filme) é permeada do recurso do *flashback*. Segundo Jacques Aumont:

> Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se "volta atrás" (no tempo). Essa figura narrativa [...] é a mais banal e consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história. (AUMONT, 2003, p. 131)

Assim, *Na Natureza Selvagem* apresenta cenas em que ora mostra as últimas

semanas de Chris no Alasca, ora o início da sua saga, com imagens da sua formatura, por exemplo.

Em vários momentos, com a utilização desse recurso, aparecem os pais brigando e as coisas vão sendo reveladas no sentido de fazer com que o espectador entenda (ou tente entender – lembrando que a história está sendo contada pelo ponto de vista do jovem) o que acontece na mente de Chris; cumprindo, mais uma vez, o papel da narrativa clássica, conforme o que Bordwell aponta quando diz que o *flashback* "é uma das fontes do poder do observador invisível: a câmera parece sempre incluir a subjetividade do personagem em uma objetividade mais ampla e definida." (BORDWELL, 1986, apud RAMOS, 2004, p. 290).

A voz de Carine McCandless é sempre serena, suave, mesmo quando narra as situações desagradáveis da família. Exemplo disso acontece numa cena, aos 52'10, em que a narração da irmã se dá quando há imagens de *flashback* de Chris lavando o carro, imagens em família, porta-retratos, mescladas com as cenas de Chris em sua aventura e, na voz da irmã, há o seguinte relato:

> *No ano em que Chris se formou no colegial ele comprou o Datsun usado e atravessou o país. Ele ficou longe quase que o verão todo. Quando soube que regressara, corri para falar com ele em seu quarto. Na Califórnia, ele procurou velhos amigos da família. Ele descobriu que as histórias de como nossos paisse apaixonaram e se casaram eram mentiras calculadas para encobrir uma feia verdade. Quando se conheceram, papai jáera casado. E continuava assim quando Chris nasceu. Papai tinha outro filho com a primeira esposa, Marcia, com quem ainda era legalmente casado. Esse fato de repente transformou a Chris e a mim em filhos bastardos (...).*(fala do filme)

Mais do que um jovem que se rebela contra o mundo, o filme é uma representação de alguém que morre no momento em que se descobre, quando afirma que "*a felicidade só é real quando compartilhada*". Essa descoberta se dá exatamente por ter ele experimentado situações nas quais sentia uma ausência de valores, de uma vida de aparências, onde preponderam relações vazias, sem sentido e aí está a essência da narrativa fílmica, do enredo.

Tal qual o livro, o filme se divide em capítulos, retratando quatro fases do personagem – nascimento, adolescência, maturidade e sabedoria. Apesar dessa estrutura de ruptura, as partes se ligam num todo que possibilita ao espectador entender a trajetória e o modo de viver que o protagonista buscava. Nesse sentido, ocorre o que Xavier denomina de "parecer verdadeiro", quando explica que a decupagem clássica é caracterizada por o seu caráter de sistema; o qual é elaborado cuidadosamente, "[...] de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados, para extrair o máximo de efeitos da montagem e, ao mesmo tempo, torná-la invisível."(XAVIER, 2005, p.32). Para o autor, a decupagem clássica neutraliza a

descontinuidade da montagem cinematográfica, oferecendo ao cinema uma construção própria de noção de espaço-tempo, fortalecendo o que ele chama de "janela":

> Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é "parecer verdadeiro"; montar um cinema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2005, p.41).

Trata-se, sobretudo, de um filme clássico e que faz uma ácida crítica ao modelo de sociedade capitalista. Há um "herói", não porque Chris o seja, mas em função de que sua construção está heroicizada, espaços e tempos bem construídos, com um enredo realista, fazendo o que Nichols propõe nas características dos modos poético e performático, que trabalham com a simulação de atividades e processos do mundo real. Além disso, o filme não tem a pretensão de se estabelecer enquanto "única versão" dos fatos, pois é própria do docudrama a noção de aproximação, possibilidade de representação e não de fidelidade, que o aproxima também do cinema experimental.

> Most viewers do not for one moment imagine that there are clear windows on history. Nor do they generally confuse drama with documentary or believe that they are getting the only clear picture of a situation, a person, or a series of incidents. They are aware of the artifices of selection and imagined dialogue; and they understand well the concept of holding a particular, but well argued, point of view. And above all, they know that what they see is only a producer vague approximation of what actually happened. (ROSENTHAL, 1999, p.10).[4]

Durante todo o filme, estamos diante de ideias filosóficas sobre liberdade, sociedade, moral, valores, verdade, solidão, ideais, entre outros. Chris é um jovem que tenta resistir com todas as suas forças aos ideais que desde muito cedo lhe acompanhavam. Ele não queria o caminho tradicional, o padrão que se estabelecia em seu contexto, ele busca ser livre; busca seu próprio modo de vida, de acordo com suas convicções. Essa posição fixa do personagem remete a uma fuga dessa relação de subserviência, fazendo com que se olhe para uma nova possibilidade de projeto, um novo ideal.

Esse contexto nos remete a Foucault, quando este assinala que o poder não possui uma essência ou uma natureza universal, o que existe são formas e relações localizadas e espalhadas de poder, em um nível molecular da sociedade. O poder não seria, portanto, algo que se possui, mas que é exercido nas relações das mais variadas naturezas e que todos acabam imersos nas relações de poder. É nessa relação de resistência que se

4. TRADUÇÃO: A maioria dos espectadores nem por um momento imaginam que há janelas claras na história. Nem eles geralmente confundem drama com documentário ou acreditam que estão recebendo a única imagem clara de uma situação, uma pessoa, ou uma série de incidentes. Estão cientes dos artifícios de seleção e de diálogo imaginado; e eles entendem bem o conceito de realizar um particular, mas bem fundamentado, ponto de vista. E acima de tudo, eles sabem que o que veem é apenas uma aproximação vaga de um diretor/roteirista do que realmente aconteceu.

estabelece na narrativa fílmica aqui focalizada; não diz respeito a uma força organizada, mas de resistências plurais e locais, numa teia inseparável, na qual poder, resistência e possibilidade de luta são elementos, portanto, indissociáveis. “Para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele” (FOUCAULT, 1979, p. 241).

É nessa possibilidade de liberdade que Chris lança sua perspectiva de vida, seu ideal, frente a um poder que se exerce e que, através da resistência, possibilita a criação de algo novo. A luta que o protagonista Chris se propõe a travar não é meramente pela promessa de uma realidade mais interessante, de um futuro mais promissor ou de uma vida melhor. Seria uma luta, segundo Foucault, contra as formas de sujeição, considerando que:

> São lutas que questionam o estatuto do indivíduo: por um lado, afirmam o direito de ser diferente e enfatizam tudo aquilo que torna os indivíduos verdadeiramente individuais. Por outro lado, atacam tudo aquilo que [...] força o indivíduo a se voltar para si mesmo e o liga à sua própria identidade de um modo coercitivo (FOUCAULT, 1995, p. 235).

A resistência, a luta do personagem não é aquela de tomar “partido pessoal”, mas contra as formas de poder que confinam e fixam o indivíduo à sua própria identidade, subjugando-o e tornando-o “sujeito a”. Resistência esta que faz com que ele seja capaz de produzir novos conceitos para si mesmo, uma nova forma de subjetividade, uma vez que ele se recusa a viver em um padrão anteriormente imposto. “A idéia não é descobrir quem somos, mas recusar quem somos e transformarmo-nos.” (FOUCAULT, 1995, p. 235).

A construção da ficção dispõe de características narrativas previamente pensadas e elaboradas intencionalmente para fazer com que o espectador se envolva afetivamente com a obra cinematográfica, sobretudo, quando o que se tem em tela é uma história real, que reforça o poder emotivo e envolvente do filme, fazendo com que o espectador experimente sensações diferenciadas ao longo do enredo. A espectatorialidade, neste caso, não é algo sistêmico e não se caracteriza tão somente pelo viés imaginário, mas pela proximidade do espectador com a obra, pela identificação com os personagens, tanto mais humanos que em outros casos. Até mesmo a escolha de atores que não são (re)conhecidos pelo público[5] potencializa esse efeito que, conforme Bill Nichols,

> It heightens our emotional relationship with the character (...) and it does so by means of narrative, fictional techniques employed for documentary, rhetorical ends. The effect is less to draw us toward a story than toward the affective, experiential dimension of lived reality. (NICHOLS, 1991, p. 158).[6]

5. Emile Hirsch e Kristen Stewart não eram tão conhecidos do público naquele momento.
6. TRADUÇÃO: Reforça nossa relação emocional com a personagem (...) e faz isso por meio da narrativa, com técnicas de ficção empregadas no documentário, com fins retóricos. O efeito é menos para nos atrair para uma história, do que para a dimensão afetiva, a dimensão experimental da realidade vivida.

A imagem cinematográfica, neste caso, é extremamente representativa, pois "ela atesta, em princípio, a realidade do referente que ela designa." (AUMONT, 2003, p. 253).

Todavia, outro ponto a se destacar é a câmera se fazendo presente, estabelecendo-se enquanto construção metalinguística, que é uma linguagem que tipifica a fuga do realismo, bem como a utilização de narrativas paralelas.

E, neste ponto, mais uma vez a questão do hibridismo volta ao filme, pois não só o fato de o próprio docudrama ser conceituado como detentor de tal característica, mas também a direção de Sean Penn parece se valer de mais um hibridismo no momento de dirigir o filme, desvencilhando-se em alguns momentos de classicismo. Assim, o diretor ousa em sua linguagem, construindo, inclusive cenas nas quais se vêem dois ou três quadros em tela.

Um exemplo da divisão da tela é quando Chris está recebendo conselhos de um caçador, que o orienta sobre como proceder com a caça, alertando para que limpe a carne rapidamente, pois o tempo é curto até que moscas e larvas contaminem o animal morto. Ao mesmo tempo em que se vê o jovem recebendo os conselhos, vê-se máquinas trabalhando na colheita, cenas do próprio Chris caminhando em meio à plantação ou anotando os conselhos que recebera (como mostram as figuras abaixo); dando a ideia de alternância, que "é uma característica formal do discurso fílmico que não compromete por si só uma significação unívoca" (AUMONT, 1995, p.67). Tem-se então, a quebra de um paradigma do cinema, que é de ter só uma tela. Logo após essa cena em que há vários quadros em tela, o que se vê é uma imagem com um plano aberto, mostrando Chris ao fundo.

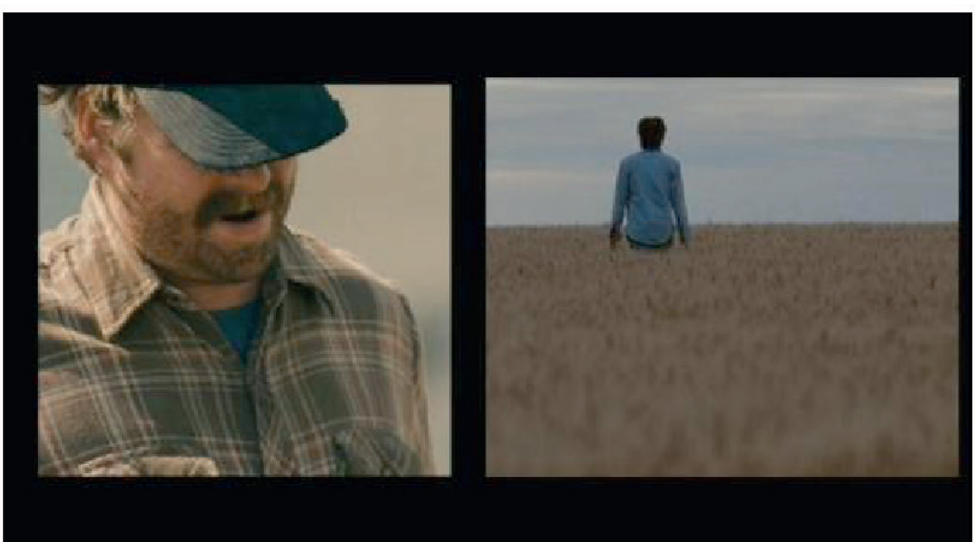


Fig. 3. *Frame* do filme



Fig. 4. *Frame* do filme

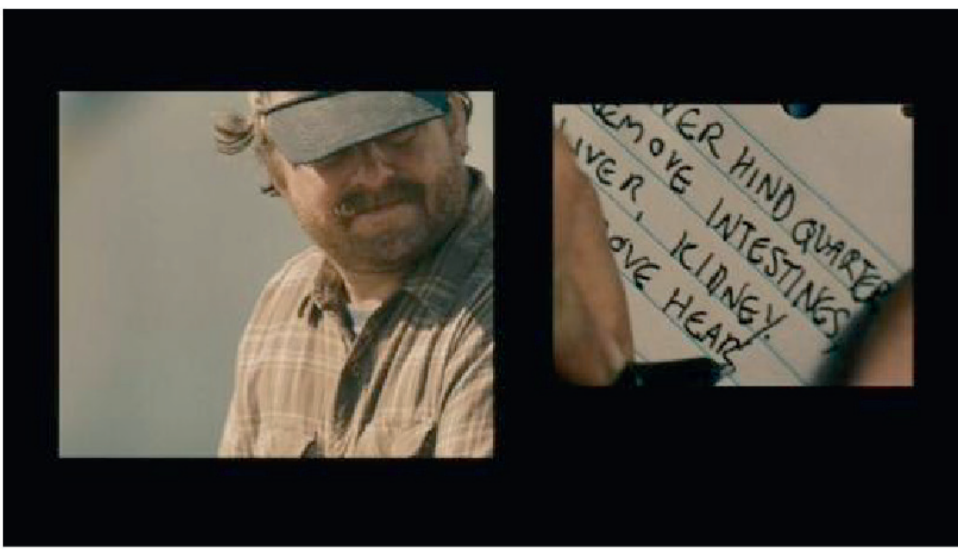


Fig. 5. *Frame* do filme

Para Ismail Xavier, na linguagem cinematográfica esse recurso constitui a "montagem paralela" e tem a mesma função do "enquanto isso..." no universo da literatura (XAVIER, 1984, p. 39). No filme, esse recurso parece intentar sempre a conotação de que Chris não pertence àqueles lugares, está ali de passagem, temporariamente. Além disso, essa relação metalinguística está presente em outros momentos, quando o diretor parece brincar com a presença da câmera, tornando evidente sua presença na narrativa, numa

tentativa de guiar o olhar do espectador através do espaço fílmico.

Um exemplo se dá aos 39 minutos do filme, quando Chris está comendo uma maçã, olhando para ela como se conversasse com a fruta e repentinamente ele olha para câmera, colocando a maçã em frente à lente (como mostram as figuras abaixo).



Fig. 6. *Frame* do filme



Fig. 7. *Frame* do filme

Trata-se de uma estratégia metalinguística que aponta para "como" o filme está sendo feito. Outra sequência em que o diretor evidencia a presença da câmera, oferecendo certa leveza a um enredo tão denso, é quando Chris desce o rio de caiaque e encontra com um casal de turistas dinamarqueses bastante peculiar. Nela, os próprios personagens

parecem brincar com a presença da câmera, como mostram as figuras abaixo.



Fig. 8. *Frame* do filme



Fig. 9. *Frame* do filme

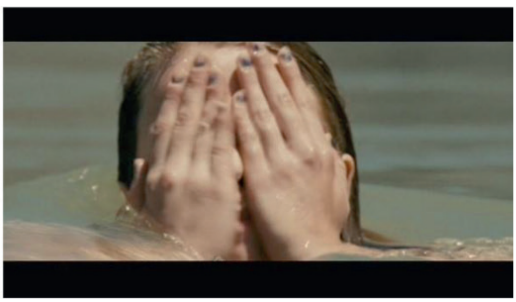


Fig. 10. *Frame* do filme



Fig. 11. *Frame* do filme

São recursos que nitidamente trabalham com a opacidade, constituindo-se como expressão do poético, no sentido amplo do termo. De acordo com Eduardo Peñuela Cañizal, a função metalinguística, auxiliada por outros recursos, “é suficiente para captar, de um lado, a opacidade do texto fílmico, e, de outro, a modalidade de ruptura que se manifesta no plano de expressão” (CAÑIZAL, 2007, p. 199). Isso faz com que o espectador tenha a oportunidade de ler também o que não está revelado, o que se manifesta nas ambiguidades da utilização desses recursos.

Se, às vezes, Penn utiliza uma câmera ágil, rápida, como nos momentos em que o protagonista sai à caça, em outros momentos ele utiliza o recurso do *slow motion*, demonstrando algumas ações de Chris de forma mais lenta e mais relevante. A técnica direciona a atenção do espectador e faz com que a ação que está em tela seja enfatizada e mostrada com maior profundidade, sobretudo em cenas de Chris em contato com a natureza. O *slow motion* contribui para a dramaticidade da cena, fazendo com que a intensidade emocional se amplie, pois os planos e quadros são mostrados de forma ampliada, permitindo ao espectador maior atenção aos detalhes da cena. Como num

momento em que ele se lança do alto das pedras na água (1h05min de filme) e a cena acontece toda em *slow motion*, mostrando desde o salto, o mergulho, com o foco nele embaixo d'água e o momento em que emerge da água e balança a cabeça, mostrando o movimento da água em detalhes.



Fig. 12. *Frame* do filme

São sequências em que há uma impressão de dilatação da duração do tempo, própria desse tipo de recurso, como se esse tempo se ampliasse, mexendo com a percepção de quem vê, trabalhando com a perspectiva temporal, própria do cinema, que "pode agir na representação do tempo ou não produção de um tempo, variações de velocidade (...), inversões cronológicas, "nivelamento" e reconstituição da dimensão temporal, por montagem." (AUMONT, 2003, p. 228).

O elemento aquático é bastante recorrente no filme, conforme mostra a figura acima, pois nessa sequência o protagonista parece vencer todos os seus medos, superar suas fraquezas. Quando ele se lança na água é mais do que uma superação do medo desse elemento, mas é também uma libertação. Segundo o filósofo présocrático Heráclito de Éfeso (aprox. 540 a.C. - 470 a.C.), a água, ou melhor, o rio, é tomado como símbolo por excelência da mobilidade, do caráter passageiro de todas as coisas: nunca o mesmo homem se banhará nas mesmas águas do mesmo rio. A água faz ver concretamente o tempo, que tudo leva, que impede a permanência e a fixidez.

No caso do mergulho do protagonista do filme, é como se ele renascesse, purificado,

livre de seus pecados, o que permite lembrar o pensamento de Gaston Bachelard:

> E estamos tão longe da terra, da vida terrestre, que essa dimensão da água traz o signo do ilimitado. Procurar o alto, o baixo, a direita ou esquerda, num mundo tão bem unificado por sua substância, é pensar, não é viver — é pensar como outrora na vida terrestre, não é viver no mundo novo conquistado no mergulho. (BACHELARD, 1978, p. 331)

Em outra sequência do filme, a água pode ser interpretada de forma bastante simbólica, representativa, quando Chris toma um banho, de forma bastante improvisada, e intercalam-se cenas desse "banho purificador" com imagens de frases entalhadas na madeira pelo protagonista, das quais se evidencia: *Alone, into the wild, Alexander* [7] (imagens abaixo)*.* A cena remete a um batismo simbólico, que manifesta um novo pertencimento do protagonista ao modo de viver em que ele se insere naquele momento; como se uma nova identidade, um novo Chris (que não mais tem esse nome, e sim Alexander) nascesse e essa água, na qual ele se compraz, selasse esse sentimento.

Além do simbolismo do batismo, Bachelard também relaciona o elemento aquático com a maternidade: "a natureza é para o homem adulto uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada ao infinito", e "o mar é para todos os homens um dos maiores e mais constantes símbolos maternos." (Bachelard, 1997, p. 119)

Tal qual a teoria bachelardiana, o filme trabalha a água como um elemento que traz em si o princípio da transitoriedade, enquanto substância primordial, que vem imbuída de símbolos que representam as forças humanas. Segundo Bachelard, a água não é apenas o elemento primordial nos mitos de criação e na definição dos sentimentos, mas incorpora também elementos de destruição e transformação em sua simbologia, associando-se aos mitos do batismo como purificação. E, neste caso, a água como elemento integrador do protagonista ao espaço em que ele agora habita, potencializando as vivências desse novo sujeito.

> É necessário haver dupla participação – do desejo e do medo, do bem e do mal, do branco e do preto – para que o elemento envolva a alma inteira. A água, agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, coloca o universo em movimento singular. Ela torna-se uma espécie de mediador plástico entre a vida e a morte. Desaparecer na água profundaou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas. (BACHELARD, 1997, p. 13-14).

Assim sendo, embora o presente (retratado na cena) não seja confortável ou não ofereça aquilo ao que estava acostumado, não há dor, não há sofrimento. Ele desfruta da sua solidão. O passado exerce, portanto, a construção de uma identidade que compreende as diferenças entre o que se viveu e o que se vive, essa vida de Chris "pós-batismo", que

7. Sozinho, na natureza selvagem.

possibilita a (re)construção e (re)conhecimento de quem ele é depois de suas experiências.



Fig. 13. *Frame* do filme

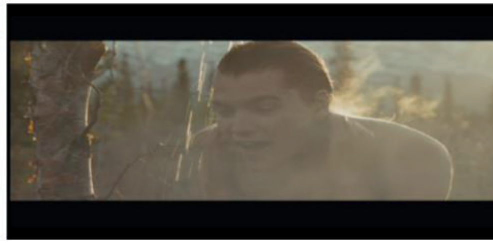


Fig. 14. *Frame* do filme



Fig. 15. *Frame* do filme



Fig. 16. *Frame* do filme

Esse público, possivelmente, vê-se diante de situações que Chris vivencia que já foram experimentadas por ele; e, nesse contexto, não há como negar que se constrói, aqui, uma interpretação extremamente pessoal, subjetiva, fundada não somente nos conceitos trabalhados ao longo do filme, mas também fruto do repertório desse público, ou seja, a percepção é outra, a visão é mais profunda. Como diz Morin (1970), há uma disposição afetiva muito mais intensa. E nessa disponibilidade (ou situação de vulnerabilidade) do público há uma evidente aproximação entre personagem e espectador.

> Todas as técnicas cinematográficas concorrem para mergulhar o espectador tanto na atmosfera, como na ação do filme. A transformação do tempo e do espaço, os movimentos da câmara, as incessantes mudanças de ângulo de visão tendem a arrastar os próprios objetos para o circuito afetivo. (MORIN, 1970, p.129)

Obviamente, para entender com maior profundidade a questão da forma como o público responde a esse produto ficcional baseado na realidade, é necessário um estudo muito maior e mais denso, no qual se contemple questões que vão desde a teoria do cinema até a teoria da recepção, que não é o objetivo desta obra, não tendo a pretensão de ter, de maneira alguma, esgotado o assunto, pois "a magia integra-se e reabsorve-se na noção mais vasta da participação afetiva" (MORIN, 1970, p.130).

Na natureza selvagem enquanto um *road movie*

Outra característica relevante para a representação é a construção dos espaços na narrativa do filme, que é considerado um *road movie*[8], por apresentar grandes paisagens em sua ambientação: alguns cenários que parecem desérticos e, ainda, a longa viagem do protagonista para atingir seu objetivo, viagem na qual ele passa por lugares e pessoas que exercem determinada importância para a construção da história, obedecendo a lógica dos *road movies*, em que o sujeito está em constante deslocamento. Walter Salles, cineasta brasileiro, considera os *road movies* como filmes que mesclam a crise de identidade dos personagens às crises de identidade das próprias culturas nacionais (apud STRECKER, 2010, p. 252), sugerindo, ainda, que o herói viajante representa um desequilíbrio. Para o cineasta, há nos filmes de estrada a expressão de uma luta contra a cultura da conformidade, pois nesses enredos é exigido dos personagens outras experiências, por vezes, fazendo com que sejam mais compreensivos, em função de que "a estrada ensina a aceitar os outros como são" (STRECKER, 2010, p. 252).

Essa representação ligada aos trajetos do jovem, no filme, às intempéries que ele enfrenta, às relações que ele constrói (e também desconstrói), aproximam-se, mais uma vez, da narrativa realista, porém sem abandonar completamente o cinema clássico, como se vê em alguns outros *road movies* como *On The Road* (Jack Kerouac, 2012), *Cinemas, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), ou *Easy Rider* (Dennis Hopper (1968); sendo este último considerado o precursor do gênero, por ter feito com que filmes com esse estilo ganhassem espaço.

A história de Chris, que se passa *na estrada*, é de descobertas, de reflexões, de busca por autoconhecimento e, ao mesmo tempo, em que são mostradas as descobertas do jovem sobre ele mesmo, revela-se a geografia dos lugares, paisagens – que vão desde uma natureza exuberante até lugares em que tudo o que se vê é a neve – e também as pessoas que o ajudam, seja oferecendo um emprego temporário ou abrigo, dando carona; ou, em níveis mais profundos, até mesmo possibilidade de laços "familiares", como é o caso dos *hippies* Rainey e Jan Ron Franz, o velho e solitário veterano de guerra. Não só os cenários mudam, se transformam, mas também as personalidades, as relações pessoais, as visões e significações de mundo. Alguns dos personagens são apresentados de forma tão profunda que oferecem ao filme enquanto *road movie* um viés quase documental, entretanto não perde de vista a construção com uma linguagem clássica.

Nessa construção de espaço, em particular, cabe um contraponto com o livro base para a construção do filme (sem intentar compará-lo ao filme). A obra de Krakauer

8. Para essa caracterização Sean Penn contou com a direção de fotografia de Eric Gautier, que dirigiu outros *road movies* como Diários de Motocicleta, 2004 e On The Road, 2012.

apresenta ao leitor muitos detalhes dos lugares, das paisagens, auxiliando a entender qual foi a rota feita por McCandless, até por se tratar de um livro-reportagem, como assinalado anteriormente. O autor estabelece, ainda, um vínculo com as ideias de Chris incluindo na obra algumas citações literárias que faziam parte do repertório do jovem, como Jack London, Tolstoi, Thoreau, Wallace Stegner, Paul Shepard. Na abertura do capítulo 2, por exemplo, o autor faz uma citação de Jack London, mas não faz isso de forma solta, pois antes mesmo do texto de referência ele escreve: "Jack London é rei. Alexander Supertramp. Maio de 1992. Grafite entalhado num pedaço de madeira, encontrado no local da morte de Chris McCandless." (KRAKAUER, 1998, p. 21), mostrando que o texto que ali está é relevante na construção da identidade do jovem. Em outro momento, o autor afirma:

> Sentia-se eufórico por estar ali. Dentro do ônibus, numa folha de compensado que tapava uma janela quebrada, McCandless rabiscou uma declaração exultante de independência: *Dois anos ele caminha pela terra. Sem telefone, sem piscina, sem animal de estimação, sem cigarros. Liberdade definitiva. Um extremista. Um viajante estético cujo lar é a estrada. Fugido de Atlanta, não retomarás, porque "o Oeste é o melhor". E agora depois de dois anos errantes chega à última e maior aventura. A batalha final para matar o ser falso interior e concluir vitoriosamente a revolução espiritual. Dez dias e noites de trens de carga e pegando carona trazem-no ao grande e branco Norte. Para não mais ser envenenado pela civilização, ele foge e caminha sozinho sobre a terra para perder-se na natureza. Alexander Supertramp Maio de 1992.* A realidade, no entanto, logo iria se intrometer na fantasia de McCandless. (KRAKAUER, 1998, p. 172)

O que Krakauer faz, através das palavras, das descrições e dos depoimentos de pessoas, que conheceram ou tiveram um simples contato com o jovem, é tentar entender não só a rota realizada por ele; mas também uma tentativa de imaginar/supor o que acontecia na mente de Chris, o que motivava esse jovem em sua aventura.

NA NATUREZA SELVAGEM E SUAS SONORIDADES

Algo a se destacar no filme de Sean Penn é a trilha sonora, que ficou a cargo de Eddie Vedder (vocalista da banda Pearl Jam), e acompanha de forma singular a construção da narrativa, observando-se, ainda, que cada composição foi pensada especificamente para o filme, com letras que reforçam a ideia trabalhada pelo enredo. Para Marcel Martin, o som enriquece de maneira essencial as produções audiovisuais, "coloca a disposição do filme um registro descritivo bastante amplo" (MARTIN, 2003, p.113), sendo que sua utilização pode ser feita como contraponto ou contraste, de forma realista ou não.

Em um filme como *Na Natureza Selvagem*, que possui uma captação de imagens bastante vasta e heterogênea, o som se constitui, também, enquanto estratégia cinematográfica para envolver o espectador, pois é justamente a combinação desses

elementos – visuais e sonoros – que fazem com que a dinâmica do filme aconteça. Reforça essa noção a contribuição de Aumont e Marie, quando afirmam que a percepção de um filme é "audio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre som e imagens" (AUMONT, 2003, p. 276). Os sons oferecem para a cena redundância, contraste, sincronismo, dessincronismo, enfim, aquilo que se pretende com a inserção dos elementos sonoros, que vão desde os ruídos até a música que acompanha as cenas, contribuindo, por exemplo, para as impressões de realidade e autenticidade.

Os elementos sonoros auxiliam na criação de metáforas e símbolos, fazendo com que a composição dramática ganhe força através da música. Em *Na Natureza Selvagem,* isso fica evidente em algumas cenas, como é o caso do momento em que Chris chega ao topo de uma montanha, no centro do Alasca selvagem. A música em questão, que entra em torno de 1h20min de filme, não tem uma letra, ela é repleta de sons, na voz de Eddie Vedder, como se fossem gritos, brados. Mas, o que se expressa ali não é dor ou revolta, é como se o protagonista sentisse aquela liberdade almejada e o resultado da combinação é o despertar para um sentimento de liberdade. A composição dos elementos visuais e sonoros, nessa cena, ressalta a sensação experimentada pelo personagem, há uma nítida amplificação dos sentidos. Outros sons – os ruídos, que podem ser sons naturais, humanos, etc. – contribuem para a ambientação da cena, construindo o som do lugar onde a história acontece, como a água caindo sobre as costas de Chris, de seu pitoresco chuveiro, enroscado em galhos secos de uma árvore (conforme descrito anteriormente). As funções estéticas e dramáticas que a música exerce no filme, reiteram a importância dos sons.

> A música entra sempre em uma composição audiovisual, em relação com as vozes e os ruídos. Suas funções dramáticas e estéticas são múltiplas: -ilustração ou criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática (cena lírica, violenta, elegíaca etc.); -estruturação da montagem audiovisual, já que o eixo sonoro é, em princípio, mais contínuo que o eixo visual, fragmentado pela descontinuidade dos planos; -efeito de pleonasmo ou de contraponto: a música pode ampliar um efeito ou contradizê-lo, o distanciar. -efeito de identificação e de reconhecimento (AUMONT, 2003, p.205).

De acordo com Martin (2003, p. 124), a música pode desempenhar diversos papéis no enredo, como no caso de uma música que possui um papel rítmico cumprirá a função de substituir um ruído real de determinado objeto ou realçar o ritmo ou o movimento de determinada cena. Pode, ainda, trabalhar na construção dramática, onde se dará ênfase à dominante psicológica, na busca pelo despertar das emoções do espectador – como já foi dito. Para o autor, a música pode atuar também como componente lírico, dando um ar de encantamento à determinada construção. Além disso, outro elemento a ser mencionado (sobre o qual já se discorreu anteriormente) é a voz com a narração em *off* extremamente

recorrente no filme, que também se constitui elemento fundamental na composição sonora da obra.

Outra cena em que os elementos sonoros exercem um papel importante na construção dramática é quando Chris está sentado à beira da estrada, onde acaba de ter sido deixado depois de pegar uma carona, e lê um livro intitulado “O Chamado da Selva” e o que se ouve é o som das brigas constantes que seus pais tinham (figura), pois “na análise da imagem-câmera em movimento, é imprescindível, nós nos determos em algo que a constitui de maneira intrínseca: o som, como fala e ruídos, ou, em forma mais particular, música” (RAMOS, 2012, p. 19). As possibilidades de significação dessa cena se potencializam com o elemento sonoro, uma vez que o jovem parece estar sempre preso, atrelado a um passado que ecoa em sua caminhada.



Fig. 17. *Frame* do filme

NA NATUREZA SELVAGEM E ALGUNS DE SEUS PERSONAGENS

Christopher McCandless

Um jovem inteligente, aventureiro, irreverente, atleta, ávido por leituras que o constituem ideologicamente. Cresceu em um lar abastado, vivia em Washington, forma-se na universidade e abandona tudo aquilo que o liga de alguma forma com esse seu contexto, com esse seu estilo de vida. Em sua trajetória, são apresentadas não só as características do protagonista como também os problemas sociais inerentes à sociedade contemporânea. Tinha uma relação bastante tumultuada com os pais; e isso é trazido às claras, já nos primeiros 15 minutos do filme, quando acontece a cerimônia de formatura

e quando ele é chamado, sobe correndo e salta no tablado para receber seu diploma e é reprovado pela expressão facial de seus pais (como testas franzidas), sobretudo de sua mãe, Billie, que também balança a cabeça negativamente, em uma nítida reprovação à atitude do filho.

A narração, na voz dele mesmo, enquanto os pais estão ali em meio à multidão na formatura diz:

> *Eu os vejo parados na formatura da faculdade, vejo meu pai vagando sob o arco de granito ocre, as telhas vermelhas luzindo feito placas de sangue atrás de sua cabeça. Vejo minha mãe com alguns livros leves em seus braços, parada ao pé do pilar de tijolinhos com os portões de ferro batido, ainda abertos atrás dela, com suas lanças negras no ar de maio. Eles vão se formar. Eles vão se casar. São crianças, são tolos. Só sabem que são inocentes, que nunca machucariam ninguém. Quero ir até eles e dizer: "Parem, não façam isso. Ela é a mulher errada, ele é o homem errado. Vocês farão coisas que nunca imaginariam fazer. Farão coisas ruins com seus filhos, vão sofrer de modos que nunca ouviram falar. Vão querer morrer! Quero ir até eles sob o sol do fim de maio e dizer isto. Mas eunão vou. Quero viver. (...).* (fala do filme)

Enquanto se ouve a voz de Chris aparecem imagens da formatura de seus pais, dele abraçando-os depois de sua própria formatura e logo depois se vê que na verdade, era Chris lendo um poema para sua irmã, enquanto chegam a um restaurante para encontrar seus pais, que já estão lá, esperando-os. Nessa cena, é possível perceber a cumplicidade entre os irmãos quando ela pergunta quem havia escrito aquelas coisas e ele diz: "*Poderia ser qualquer um de nós*, *não poderia?"*, e entrega o livro de poemas para ela, dizendo que há ótimos poemas ali (o livro é *The Gold Cell*, de Sharon Olds).

Conforme sua jornada vai se desenvolvendo, ele vai conhecendo pessoas, com as quais convive por pouco tempo, mas, paradoxalmente, parece relacionar-se de forma muito mais profunda do que com seus pais. A escolha dos recursos que constituem a narrativa auxilia, nesse sentido, uma vez que ela se desencadeia de forma a mostrar seu passado, narrado por sua irmã, fazendo com que possíveis lacunas de sentido sejam preenchidas. A construção de Chris no filme, conduz a uma interpretação de sua personalidade no presente, em detrimento de sua vida e de sua relação com seus pais no passado, como se possibilitasse ao espectador um "passeio" no passado de Chris para tentar entender sua personalidade, sobretudo, através dos *flashbacks*, abordados anteriormente.

Walt McCandless – o pai

Walt é um engenheiro aeroespacial; na maior parte do tempo ele aparece sendo reprovado pela mãe de Chris. É o progenitor de uma família que está nitidamente em crise, mas que parece tentar deixar essa situação sempre oculta, como se ao abrir os olhos para essa realidade latente, fosse necessário também tratar a questão a fundo. Em

vários momentos do filme, há uma preocupação em mostrar algum detalhe do pai que o conecte de alguma forma com o filho. Isso fica evidente nas cenas em que há o cuidado em mostrar o pai sem meias (no *flashback* da formatura dos pais, logo no início); depois, nos momentos finais do filme, numa cena em que o pai está desesperado por saber do filho, e ainda, Chris também sem meias, sendo advertido por isso no local de trabalho (conforme imagens abaixo). É como se isso fosse um elemento que os aproxima, que tenta definir suas personalidades como parecidas. Walt é austero, mas ao mesmo tempo parece ser reprimido, em função dos julgamentos constantes de Billie – a mãe.



Fig. 18. *Frame* do filme



Fig. 19. *Frame* do filme



Fig. 20. *Frame* do filme



Fig. 21. *Frame* do filme

Billie McCandless – a mãe

Uma mulher delicada, cuidadosa com as coisas de casa, o próprio estereótipo de mãe dedicada, mas também bastante temperamental. No entanto, sempre preocupada com o julgamento dos outros, com a aparência, como quando diz que Chris não deveria andar com um carro velho e em outro momento em que aparece o jovem lavando o carro, ele sobe no capô e ela diz: *"Os vizinhos vão ver isso, querido".* Outro momento, quando estão no restaurante para comemorar a formatura de Chris, o pai anuncia que lhe darão um carro novo e o jovem rechaça a ideia imediatamente. E ela diz: *"Bem, nós não vamos comprar um Cadillac, Chris. Nós só queremos que você tenha um bom carro, novo, que*

seja seguro para dirigir. E você nunca sabe quando aquela coisa lá fora (se referindo ao carro dele), pode talvez explodir". O posicionamento dela é como se o jovem estivesse fazendo polêmica com uma coisa banal, que era o fato de os pais desejarem presenteá-lo com um carro novo.

Carine McCandless – a irmã

Extrema e intimamente ligada a Chris, ela assume uma posição de cumplicidade com o rapaz que se transmite até na forma como se olham. Uma personalidade bastante parecida com a dele, mas mais amigável, mais tolerante, sobretudo com seus pais. Carine, que ao contrário de Chris não parece se importar em viver em um contexto extremamente capitalista, permanece na casa dos pais, mas sabe muito mais do irmão do que eles, em função dessa cumplicidade entre ambos. Prova disso é que a utilização da narração em *off* é o que dá o tom da construção do personagem do irmão, como se ela soubesse dele melhor que ele mesmo, traçando as razões pelas quais ele faz suas escolhas.

Ronald Franz – o pai, avô, amigo afetuoso

Ronald Franz é um senhor de 80 anos de idade, cristão. Há uma expressão popular que diz que "amigos são a família que nos permitem escolher"; e a relação interpessoal de Ron com Chris parece ser muito mais "familiar" do que a com seus pais biológicos. Ronald dá carona para o jovem em suas andanças e acaba gostando e se apegando fortemente a ele. Ele conta que perdeu esposa e filhos há muito tempo, conotando uma transferência desse afeto paterno para Chris, sugerindo, inclusive adotá-lo. A todo momento, ele é desafiado pelo jovem, que sugere que Ron abandone sua vida e sua oficina solitárias e volte ao mundo, aventure-se mais, viva mais. Mas, quanto mais Ron deseja que Chris permaneça ali, mais ele se distancia, como se fugisse de uma relação que potencialmente gerasse qualquer tipo de vínculo que pareça da ordem do "familiar" (de família). O sentimento que nasce desse encontro entre os dois é tão intenso, retratado de forma tão forte, que é um dos pontos mais emocionantes do filme. Ron fala muito para o jovem sobre perdão e, simbolicamente, essa construção se dá quando o filme está para terminar e o jovem parece entender isso, a duras penas, quando prestes a morrer volta a usar seu antigo nome e percebe que "*a felicidade só é real quando compartilhada*". Ron é um dos personagens mais marcantes do filme.

ANÁLISE DE THE CALL OF THE WILD

Antes de desenvolver a análise é importante pontuar algumas considerações sobre o filme documentário reflexivo/participativo. Por sua natureza, implica em intertextualidades, não só entre o espectador e o filme, mas entre tema/filme/público/fato e, no caso de *The Call Of The Wild*, que será analisado na sequência, inclui-se, ainda, o próprio documentarista, que direciona a esse olhar de reflexão. A inserção de entrevistas e testemunhos de outras pessoas, auxilia no sentido da criação de uma autoridade que não se vincula a uma caracterização de autoridade absoluta, a que Ramos chama de onisciência autoritária e reducionismo didático (RAMOS, 2004, p. 56), acrescentando ainda que

> a emergência de tantos documentários construídos em torno de sequências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. (RAMOS, 2004, p. 57).

É preciso que o espectador seja envolvido pela "autoridade ontológica" do registro fotográfico e, no próprio terreno deste realismo, ele seja levado à experiência mitológica fornecida pela abordagem vertical: nesse esquema, as estruturas da consciência estariam aptas a projetar-se na tela carregando o peso da realidade. (XAVIER, 2005, p. 117). O documentário revela dados de uma realidade (fato), documentando um ponto de vista, e, sobretudo neste caso, sem a pretensão de objetividade, pois o realizador tem a vontade de se apropriar da verdade (FOUCAULT, 2005). Nesse sentido, o discurso do documentarista não é neutro, pois há um interesse que está ligado ao seu anseio, pois, como propõe Foucault, a produção desse discurso "é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade" (FOUCAULT, 2005a, p. 9).

Há nesta relação documentarista/documentado[1]/espectador um processo de interação social, por meio do qual, para Bakhtin, o ser se constitui enquanto sujeito, pois se coloca em relação a outro ser/sujeito. O documentário, então, caracteriza-se como a linguagem que situa essa interação, uma vez que "as *tonalidades dialógicas* preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado" (BAKHTIN, 2003, p. 318). Não há, portanto, como desvencilhar o resultado dessas reflexões das suas fontes de diálogo (interações), pois o próprio documentarista é parte dessa 'reconstituição' da realidade – a "mosca na sopa" do Cinema Verdade[2].

1. No sentido de personagem, o sujeito documentado no filme.
2. Jean Rouch e Edgar Morin filmam *Chronique d' un Été*, influenciados pelo Cinema Direto e utilizando-se dos recém criados aparelhos de captação de som direto *Nagra* e de câmeras leves, em 1960. O filme mostra o comportamento e

A ideia dessa realidade impregnada ao documentário está atrelada aos elementos estéticos que o caracterizam, suas imagens são sempre impregnadas desse conceito de realidade, dos registros. Nichols reflete sobre as questões inerentes às construções discursivas no âmbito do documentário. Para ele, é equivocada a ideia de que o realizador exerce pouca influência ou controle nessa construção, pois esse controle pode acontecer tanto quanto numa ficção – ressalvadas as características de linguagem/montagem.

Não se estabelece, na relação documentário/realidade que representa, uma ordem de transparência, pois o sentido se constrói na materialidade narrativa, que apresenta ao espectador possibilidades de ir a um ou outro sentido. "Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações" (NICHOLS, 2005, p. 58).

O documentário apela a uma identificação que é diferente das produzidas pelo universo da ficção. Há um argumento, que será apresentado ao espectador, que pode se colocar enquanto testemunha do acontecimento, bem como da interação que ali se realiza (participando dessa interação). Não há uma história ficcional, há um fato, uma representação do mundo histórico, representada na materialidade do filme. "A significação do filme vem com as imagens. Ela é imagens e sons, é sempre algo concreto, material e específico[3]" (NICHOLS, 1991, p. xiii). Diante disso, é necessário entender em que medida essas diferenciações de significação acontecem para "reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas" (NICHOLS, 1991, p. 17).

A MESMA HISTÓRIA, UM NOVO OLHAR: ANÁLISE DE *THE CALL OF THE WILD*

A trajetória de Chris também foi (re)contada por meio da narrativa documental, realizada por Ron Lamothe, produtor de filmes independentes, que lança seu documentário *The Call of the Wild* no mesmo ano do filme de Sean Penn. Um documentário pertencente ao eixo reflexivo/participativo do cinema direto, no qual se evidencia a relação e ligação do documentarista com McCandless. Inscreve-se no que Fernão Ramos chama de "cartilha participativo/reflexiva", numa ética de que "o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula, e que o espectador deve estar atento a esse fato" (RAMOS, 2004, p. 178), sendo esta enunciação marcada pelo que discursa o enunciador. Reforça essa ideia de diálogo entre os modos de representação a afirmação de Nichols de que "a identificação de um filme com um certo modo não precisar ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou

as opiniões dos moradores de Paris e inaugura o Cinema Verdade.
3. Livre tradução

participativas” (NICHOLS, 2005, p. 136).

Ron Lamothe inicia o documentário se posicionando em frente à câmera, em referência ao registro que se tem de Chris, sentado com a lateral do ônibus ao fundo e, na sequência, indica que suas inspirações advêm de Henry Thoreau, Jack London e Chris McCandless.



Fig. 22. *Frame* do documentário



Fig. 23. *Frame* do documentário

Percebe-se já no início do documentário a inserção de vários elementos que dão o tom subjetivo da produção, definindo sua estilística no sentido de mostrar que “existe construção no discurso, que a imagem não é transparente, que o recuo é apenas mais uma presença, que a imagem mostra necessariamente um ponto de vista, que sempre poderá ser manipulada” (RAMOS, 2004, p. 178). Além desses elementos mostrados nas figuras acima, o diretor e produtor acrescenta um “*in memory of my father Ron Lamothe - 1941-2003*” e dedica o filme à Geração X.

Reforçando o caráter documental de seu filme, Lamothe inicia o que poderia ser chamado de contextualização histórica, ao mostrar uma série de matérias jornalísticas a respeito do jovem aventureiro Chris McCandless, veiculadas à época de sua morte, que noticiavam desde o momento em que não se sabia quem era, até quando se descobre a identidade do rapaz. A força discursiva do documentário anseia pela realidade, podendo esta realidade ser construída, mas que, ainda assim, faz com que haja a necessidade de que se apresentem provas, explicações, documentos. “São descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo” (BAZIN, 1991, p. 21) e nesse sentido, o documentário em questão trabalha com essas fontes, para responder a essa ânsia pela realidade.

Lamothe inicia seu documentário contando sobre sua vida, sobre como o tempo ia passando e sua vontade de produzir um documentário sobre Chris, refazendo o caminho do

jovem até chegar ao Alasca, acabava ficando em segundo plano em função de coisas que exigiam sua prioridade naquele momento. Nas palavras dele “filho, filme, outro filho, outro filme”. Na continuidade, afirma que chegou o momento de finalmente fazer o documentário, então mostra seus equipamentos, o que levará para sua viagem. É constante a construção de uma relação de admiração de Lamothe por Chris, o que evoca a concepção de Bakhtin de que,

> (...) a fórmula geral do princípio que marca a relação criadora, esteticamente produtiva, do autor com o herói, uma relação impregnada da tensão peculiar a uma exotopia — no espaço, no tempo, nos valores — que permite juntar por *inteiro* um herói que, internamente, está disseminado e disperso no mundo do pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético; que permite juntar o próprio herói e sua vida e completá-lo *até torná-lo um todo* graças ao que lhe é inacessível, a saber, a sua própria imagem externa completa, o fundo ao qual ele dá as costas, sua atitude para com o acontecimento da sua morte e do seu futuro absoluto, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 35)

Em seu percurso, conversa com várias pessoas a respeito do jovem, perguntando se o conheciam, se tiveram contato com ele à época. Algumas dessas pessoas e suas relações com o documentário/documentarista serão esmiuçadas a seguir.

Logo de início, Lamothe conversa com um senhor bastante peculiar chamado Leonard (que também aparece no filme de Penn), em Salton Sea, que parece ter se autoincumbido de levar uma mensagem salvadora/redentora aos frequentadores e transeuntes de Slab City, fazendo isso de uma forma bastante pitoresca, colorindo a montanha, escrevendo mensagens sobre Jesus. Quando questionado se ele havia ouvido falar sobre Chris, ele responde que sim e comenta que era um rapaz que havia morrido numa van. Ron o corrige e afirma que foi em um ônibus velho. Leonard diz que lembra disso, que provavelmente ele tenha encontrado com Chris e pergunta, então, se Ron o conhece e este responde: não diretamente, estabelecendo assim uma ligação de seu anseio pela história de Chris e o fato de esta ser uma forma de conhecê-lo.

A representação dessa realidade histórica, para o realizador, funciona como uma forma de conhecimento de seu objeto, pois “como um discurso sobre o real, o documentário requer uma representabilidade para descrever e interpretar a experiência coletiva reunindo discursos numa constante construção da realidade” (NICHOLS, 1991, p. 10). Leonard chama o documentarista de excêntrico e, por um instante, ele para e reflete sobre aquele senhor chamá-lo desta maneira, se questionando se isso seria um elogio ou sinal de que ele teria enlouquecido de vez com essa ideia do filme.

Ron vai até Beverly Hills, encontrar-se com Chet Kronenberg, um advogado bem sucedido, antigo colega do documentarista, mas que tem um pensamento totalmente diverso do dele. Em certo ponto Ron pergunta “qual a sua reação sobre a história de Chris

McCandless?" e ele responde que é essencialmente nada. E acrescenta que sabe que Ron é louco pela história de Chris, assim como tantas outras pessoas são, afirma que leu as histórias sobre o jovem, o livro de Krakauer há bastante tempo, mas que, por alguma razão, algumas pessoas estão mais interessadas em Chris McCandless e ele menos interessado a respeito. Depois de dizer isso, Chet ressalta: "Eu espero que isso não seja ruim para o seu documentário a respeito de Chris, mas eu sou neutro sobre ele. Eu não gosto ou deixo de gostar, então sou neutro", mas o exercício que Ron parece fazer, neste caso, é o de "relacionar o que se viveu ao outro é a condição necessária de uma identificação e de um conhecimento produtivo, tanto ético quanto estético". (BAKHTIN, 2003, p. 47-48).

Depois disso, Ron afirma que é tarde demais para neutralidade e segue para o lugar onde Chris nasceu e viveu parte de sua infância, mostrando a vizinhança, os locais onde possivelmente o jovem passeava, brincava.

Segue sua rota e encontra Fred Widland, foi colega de quarto de Chris e é um antigo amigo de Ron. Fred conta algumas coisas a respeito do jovem, algumas boas, como o quão dedicado ele era nos estudos, comentando sobre uma aula em que Chris anotou várias e várias páginas e outras não tão boas, como uma ocasião em que se embebedou e o amigo teve que intervir. Depois dos relatos ele afirma que perdeu contato e que nunca mais falou com Chris e que, portanto, não sabia que pessoa ele se tornou.

É época de formatura na Emory University e Ron segue a procura de anuários em que possa haver fotos de CM. Enquanto faz suas imagens durante a formatura, percebe que não está sozinho ali, que não é o único filmando no local, pois Sean Penn também está lá, naquele momento, gravando seu docudrama. Ron faz imagens da equipe e do próprio Sean Penn quando este lança seu olhar para o documentarista que exclama: "E então ele olha direto através da lente pra mim" e acha melhor parar de filmá-lo.

Então, Ron segue e continua seu trabalho perguntando aos jovens que estão se formando o que aconteceria depois de formados e obtém respostas das mais variadas. Após algumas respostas, ele diz: "Diga oi para a geração Y" e comenta que não encontrou nenhum Chris McCandless ali, e acrescenta que já esperava por isso, pois na concepção de Ron, muita coisa mudou desde 1990, quando ele e Chris se graduaram. Há, nesse momento, um questionamento sobre as razões dessas diferenças entre as gerações. Na sequência, entra um clipe com várias imagens que fazem referência a década de 90, ao som da música Breed, do Nirvana, evocando uma relação do que Ron acabara de concluir ao entrevistar os jovens formandos, com as atitudes da sua geração, a geração X.

Mais uma vez, Chet Kronenberg aparece, desta vez afirmando que ele não acredita em gerações X, Y, Z ou qualquer outra geração. Para ele, toda sociedade é a mesma coisa. E Ron segue sua viagem, refletindo sobre as palavras de seu amigo, questionando se Chet

não estaria mesmo certo, mas ao mesmo tempo pensando sobre tantos outros jovens que pensavam e agiam como Chris. Na continuidade da viagem, Ron ganha a companhia de seu amigo Tom Borden – sobre o qual o documentarista dedica uma boa descrição, sobretudo de sua personalidade – e em certa altura percebem uma sinalização atípica na estrada, que dá conta de um "evento especial", alertando para que a velocidade seja reduzida. Os dois passam a confabular se seria mais um encontro com a equipe da versão hollywoodiana da história de Chris e Tom comenta que seria muito divertido se isso acontecesse.

Quando estavam convencidos de que não seria Sean Penn e sua equipe, avistam duas réplicas do carro que Chris dirigia até determinado momento de sua aventura, o velho Dutsan amarelo. Mais uma vez os filmes se encontram, novamente a produção hollywoodiana está no caminho do documentarista.

Sozinho, novamente, Ron decide fazer como Chris fez: abandonar seu carro e seguir viagem pedindo caronas. Nessa experiência viaja com pessoas de personalidades bastante distintas, desde um jovem solitário, que teve problemas com drogas, um grupo de três amigos que Ron chama, em certo ponto, de delinquentes, um japonês extremamente quieto e introspectivo, um senhor que bebe enquanto dirige com a maior naturalidade.

Ron chega a Carthage, South Dakota, onde Chris passou um mês trabalhando, durante a primavera de 1992. A cidade é descrita como pequena, despretensiosa, de trabalhadores, o que para Ron, fez com que o jovem permanecesse ali por mais tempo. E é em Carthage que o documentarista começa a enfrentar dificuldades maiores para desenvolver seu filme. Algumas pessoas que haviam concordado em conversar com ele anteriormente, começam a declinar de sua posição, justificando que haviam assinado um contrato com Sean Penn e não poderiam conversar com ele.

Intrigado com isso, ao cair da noite Ron vai a um bar da cidade na tentativa de entender o que se passa ali e, também, com o intuito de buscar, de alguma maneira, depoimentos sobre Chris. Uma das primeiras pessoas com quem ele conversa, uma senhora que perdeu um filho num trágico acidente aéreo, opina que o jovem fez o que ele queria fazer, mas que ela, como mãe, não suportaria. Numa análise bastante subjetiva do fato, ela faz dialogar a sua história com a história de Chris,

> E todos esses valores que acabam a imagem do outro, eu os extraio do excedente de minha visão, vontade e sentimento. Cumpre assinalar que os processos que nos levam à identificação com o outro, a completá-lo e a acabá-lo, não se situam necessariamente numa sucessão cronológica e apenas estamos procurando salientar a distinção de sentido que diferencia essas operações, estreitamente entrelaçadas na nossa vivência do outro. (BAKHTIN, 2003, p. 47-48)

Inesperadamente, o telefone do bar toca e a ligação é para Ron. Tratava-se de

um dos produtores do filme de Sean Penn querendo saber o que ele estava fazendo. Ele explica, então, que está realizando um documentário e que não via problema no fato dos dois filmes coexistirem.

Finalmente, Ron consegue conversar com alguém. Josh Roofer foi a última pessoa que viu “Alex” antes de ir para o Alasca. Duas semanas depois, o jovem mandou um cartão postal ao Wayne Westerberg, para quem havia trabalhado por um bom tempo.

Prosseguindo, ao chegar em Fairbanks, Ron faz uma parada em um jornal, o *Daily News-Miner* e conversa com Damer Carl, um repórter que tem informações relevantes sobre Chris. Ele aponta que a teoria do livro de Krakauer sobre a morte do rapaz ter sido provocada por batata selvagem, por ela ser tóxica, é equivocada. Ao apresentar dados de uma pesquisa a respeito disso, o repórter comenta que o livro deveria ter sido reeditado por uma questão de respeito com os leitores, pois trata de uma história que não é ficção e, portanto, na opinião dele, deveria ser apresentada a verdade sobre as circunstâncias da morte.

Diante disso, Ron segue para a University of Alaska, Fairbanks, para verificar essas informações e conversa com Tom Class, o pesquisador, doutor em bioquímica, que relatou como foram analisados os elementos descritos no livro e a constatação de que a planta, na verdade, não era tóxica. Embora isso possa parecer preciosismo do documentarista, no sentido de buscar a verdade em fontes seguras, há, neste sentido, a constituição de uma autoridade que assegura a veracidade das informações/asserções que ele passa/faz. “Quando o mundo dos outros, em seus valores, tem autoridade sobre mim, assimila-me enquanto outro (claro, nos momentos em que ele pode, precisamente, ter autoridade)” (BAKHTIN, 2003, p. 169).

Ron deixa *Fairbanks*, tomando o rumo de *Stampede Trail*. Antes, ele para em uma localidade próxima, num pequeno vilarejo chamado *Healy*, entra em um bar e pergunta para as pessoas do local o que elas pensavam sobre Chris. A grande maioria o considerava estúpido por ter feito o que fez.

Antes de entrar em definitivo no Alasca Selvagem, o documentarista conversa com Steve Toaley, que conhecia bem o lugar e, por um bom tempo entre as décadas de 70 e 80 usava o ônibus como uma forma de refúgio enquanto viajava por Stampede Trail. Steve se oferece para ir com Ron, que se sentiu tentado a aceitar sua oferta, mas era algo que ele precisava fazer sozinho e a pé.

A última pessoa com quem Ron conversou durante sua viagem foi Will Forsberg, um “*dog musher*”, um homem que viaja com trenós puxados por cães e tem uma espécie de cabana próximo de onde fica o ônibus e, enquanto Will relata coisas a respeito do lugar, Ron está intrigado do porquê de ele ter uma mochila nas costas e de repente ele fala que

aquela mochila era de McCandless, que ele encontrou no ônibus. Neste ponto, é feita uma ressalva por parte do documentarista de que isso acontece depois de a história de Chris se tornar conhecida, ser publicada diversas vezes.

O detalhe interessante de ser explorado neste aspecto é de que a mochila não estava completamente vazia e que anos depois foi descoberto um bolso escondido na mochila, que continha a carteira de Chris, com sua identidade, carteirinha do seguro social e 300 dólares em dinheiro. Para Ron, são indicativos que contrariam as afirmações de pessoas que consideravam Chris um suicida, alguém que foi para o Alasca com a intenção de morrer. Até mesmo por seu envolvimento com a história de seu "herói", ele se vê ou se compara em vários momentos com Chris e seus ideais, mas sem a intenção de se igualar a ele, pois seus contextos são outros, seus valores são diferentes.

> O outro, estabelecido por minha livre e espontânea vontade em mim mesmo, com toda a sua autoridade, serve-me de orientação e não me sirvo dele como de um meio (não é o mundo ***dos outros*** em mim, sou eu no mundo dos outros, um eu que participa desse mundo); não há nada de parasitário. O herói e o narrador são intercambiáveis; qual dentre nós - serei eu? será o outro?- começou a narrativa que conta o outro, esse outro com quem vivo uma mesma vida, com quem compartilho os mesmos valores, no seio de uma família, de uma nação, da humanidade. Pouco importa: entrelaço-me com a narrativa num tom e numa linha formal que nos são comuns. (BAKHTIN, 2003, p. 169)

O documentário passa, então, a acontecer no Alasca Selvagem, onde não há mais entrevistas, não há mais pessoas, só o documentarista, seu equipamento e o Alasca. Ron chega ao rio e explica que no momento em que Chris chegou lá, no final de abril, o rio era diferente, em função das condições climáticas de neve. Ele fala que esse rio ficou em seu subconsciente por anos e agora ele pensa em como vai atravessar em pleno verão, quando a correnteza fica mais forte. Após analisar quais eram suas opções (desistir e voltar ou arriscar uma travessia que poderia ser perigosa), resolve atravessar o rio e quando percebe que não foi a decisão mais acertada também conclui que é tarde demais e o que lhe resta é nadar e lutar por sua vida chegando ao outro lado do rio o mais rápido possível.

Seu equipamento acaba molhado, mas num primeiro momento isso não o preocupa, segundo ele a sensação de ter sobrevivido ao rio superava esse contratempo. Diante da situação, continua contando sua história (e a de Chris) através de fotografias, feitas com sua câmera. Passado um tempo, pensa no que fez e em como sua decisão de atravessar o rio custou seu filme inteiro, naquele momento ele tinha o que chamou de uma "câmera morta". Conta que dormiu profundamente, mas que seu último pensamento foi de que tinha arruinado todo o documentário. Depois de 24 horas, a câmera "voltou à vida", mas Ron não sabia como o equipamento ficaria dali em diante, então decide continuar filmando continuamente. Quando percebeu que sua câmera estava operando normalmente,

conseguindo ver o que exatamente captava, passa a analisar o contexto de Chris no dia 26 de junho, quatorze anos antes. Foi nesse dia que Chris terminou de ler Walden e, inspirado em Thoreau, Chris escreveu que havia renascido e que uma nova vida estava apenas começando. Eram dias agradáveis, em que ele se alegrava, em que ele provavelmente sentia que estava vivendo seu sonho. Mas, havia dias ruins também, quando o tempo estava ruim, não havia o que comer. Ron narra a caça mal sucedida de Chris, quando ele não conseguiu conservar a carne e depois desejou não ter atirado no animal.

A alimentação de Chris começa a ficar escassa e a quantidade de calorias de suas refeições são muito baixas e Ron analisa que ele deve ter perdido cerca de 40 quilos. Ron apresenta uma tabela com o déficit calórico de McCandless e mostra que no final de julho ele estava morrendo de fome.

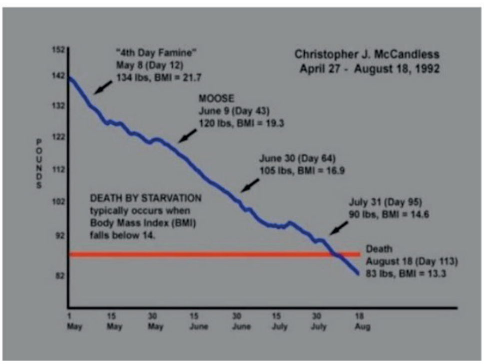
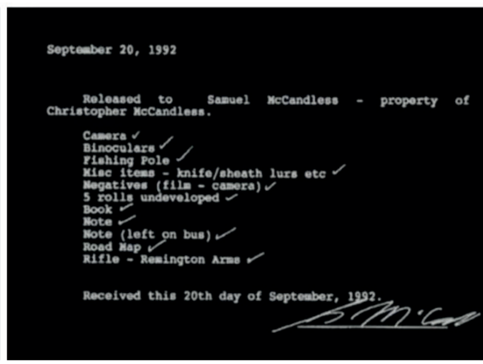


Fig. 24. *Frame* do documentário


September 20, 1992

Released to Samuel McCandless - property of Christopher McCandless.

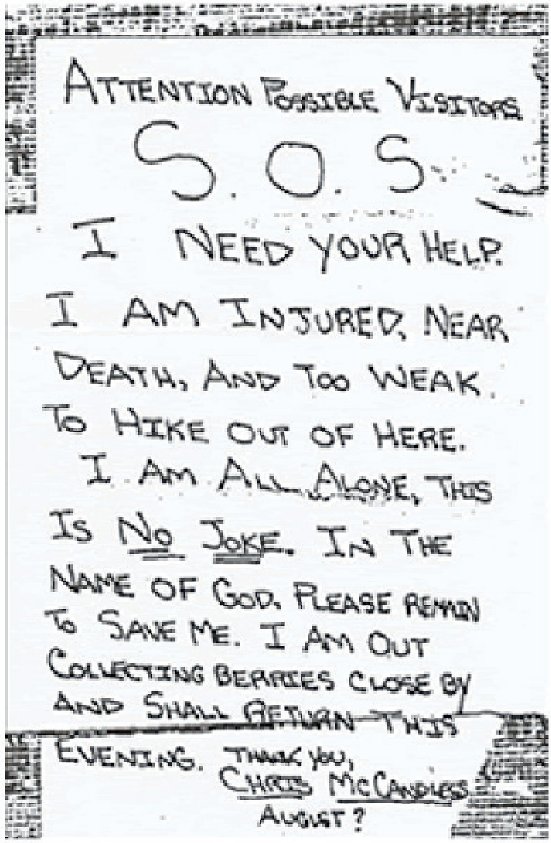
Camera ✓
Binoculars ✓
Fishing Pole ✓
Misc items - knife/sheath lurs etc ✓
Negatives (film - camera) ✓
5 rolls undeveloped ✓
Book ✓
Note ✓
Note (left on bus) ✓
Road Map ✓
Rifle - Remington Arms ✓

Received this 20th day of September, 1992.

Fig. 25. *Frame* do documentário

Ron passa a questionar as razões de Chris não ter agido antes disso, de chegar ao ponto de morrer de fome. Entre as possibilidades que ele aponta, está a de procurar socorro, já que ele tinha um mapa (conforme mostra o *check list* na figura acima) e poderia recorrer ao *Denali park service road* quando percebeu que estava em apuros. O documentarista reforça que só pode especular a respeito das opções e as respostas para estas questões nunca serão uma certeza.

Para Ron, seja qual for a resposta para essas indagações a respeito de Chris, o fato é que o jovem percebeu que estava em situação de perigo, estava fraco para viver, e esperando ser resgatado, ele escreve uma mensagem no ônibus (figura abaixo).



ATTENTION POSSIBLE VISITORS
S.O.S.
I NEED YOUR HELP.
I AM INJURED, NEAR DEATH, AND TOO WEAK TO HIKE OUT OF HERE.
I AM ALL ALONE, THIS IS NO JOKE. IN THE NAME OF GOD, PLEASE REMAIN TO SAVE ME. I AM OUT COLLECTING BERRIES CLOSE BY AND SHALL RETURN THIS EVENING. THANK YOU,
CHRIS McCANDLESS
AUGUST ?

Fig. 26. *Frame* do documentário

Passaram-se três semanas até que alguém lesse a mensagem de Chris, Ron afirma que é a estação errada. Chris se despede com uma mensagem final e se auto fotografa e para Ron, nas duas imagens há interpretações possíveis, nas duas ele parece feliz e resoluto, enfrentando bravamente sua própria morte. Mas, para Ron, em uma ele parece tentar algo, talvez pensando em sua própria jornada, uma foto realmente dele mesmo e na outra conota um certo cansaço de viver, talvez seus pensamentos daqueles deixados para trás.



Fig. 27. *Frame* do documentário



Fig. 28. *Frame* do documentário

Em sua última noite no ônibus, Ron ficou pensando a respeito de Chris, em como suas jornadas se relacionavam, o que deixou Ron triste, pois o fez pensar sobre quem ele era na época em que Chris morreu, aos 24 anos de idade. Isso fez com que ele vislumbrasse o que ele foi um dia, quando estava e seus 20 anos, como se fosse uma parte dele que estivesse desaparecendo e que todas as viagens e que até mesmo o filme mostra revela que ele não pode fazer nada para mudar isso e o que resta é envelhecer, citando o poema Ulysses, mas de forma bastante solta, sem ler ou explorar.

Crendo estar com o filme terminado, Ron volta para Concord, reencontra sua família, acampa no quintal com as filhas e resolve que vai mudar a imagem do papel de parede de seu computador, que tinha a foto de Chris sentado ao lado do velho ônibus, mas algo o intriga e passa a observar a imagem atentamente. Não consegue enxergar um braço na manga direita da camisa e passa a fazer observações como: teria Chris machucado seu ombro? Poderia ser esta a razão para a nota de SOS? O documentarista faz questão de ressaltar que são apenas especulações, mas seria um tipo de lesão que, por exemplo, o impediria de nadar. Ron percebe, então, que está dando muita atenção sobre a morte de Chris e se dá conta de que, para ele, o que a figura de Chris simboliza transcende suas condições físicas, que as razões pelas quais ele não saiu de lá são menos importantes do que as pelas quais ele entrou.

Ron comenta que há uma pessoa que ele esqueceu de contar ao espectador, David Smith, um jovem de 22 anos que, inspirado pela história de McCandless, que ele leu no ensino médio. David viaja em uma caminhonete, com seu cão e Ron pede que ele leia um texto olhando para a câmera. Trata-se de uma passagem de Walden[4], que Ron trouxe com

4. *Walden* ou *A vida nos Bosques* é um livro escrito por Henry David Thoreau, escritor estadunidense. O livro é um relato do autor, de dois anos de solidão vividos nas proximidades do lago Walden, na zona rural da cidade de Concord. Foi publicado em 1854 e é considerado como um manifesto poético contra a civilização industrial que ganhou força nos Estados Unidos do século XIX.

ele há 16 anos quando esteve na África (que segundo ele era o seu Alasca). Sua ideia era conectar as histórias com a leitura do texto, mas quando David começa a leitura Ron percebe que não se trata mais dele ou de Chris e sim, de David, e então seu documentário teria chegado ao fim. E embora os três – Ron, Chris e David – fossem bastante parecidos, Ron se dá conta de trata-se ali do *outro*, conforme propõe Bakhtin quando afirma que mesmo que eu esteja muito próximo do outro, sempre haverá a consciência de algo que ele próprio não pode ver, "quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem" (BAKHTIN, 2003, p. 44). A última cena do documentário é a do jovem lendo o poema que diz:

> I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practice resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms, and, if it proved to be mean, why then to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion.[5] (THOREAU, 1995, p.48)

O documentário é um filme de estrada, como o próprio produtor aponta no site de sua produtora. Em um espaço intitulado como "The Call of the Wild: *Into the Wild* Debunked", Lamothe se dedica a esclarecer três coisas das quais tem certeza estarem dissonantes com o que há no livro de Krakauer e no filme de Sean Penn – a causa da morte, a forma como autor e cineasta formulam a hipótese da morte e o fato de afirmarem que Chris não portava identificação e nem dinheiro – e a fazer uma especulação – sobre McCandless estar machucado, conforme já foi dito.

A questão da morte de Chris parece ser o tema que mais intriga Ron, fazendo-o recorrer a especialistas, a analisar a cientificidade do que se estabelece nas narrativas em questão. Krakauer afirma, no livro, que "o agente de sua morte foi a batata-silvestre, *H. alpinum*" (KRAKAUER, 1998, p. 200) e ainda que "se McCandless tivesse um mapa topográfico, saberia da existência de uma cabana do Serviço de Parques no Alto Sushana, a menos de dez quilômetros ao sul do ônibus" (KRAKAUER, 1998, p. 203). Em seu site Ron

5. TRADUÇÃO: Fui para os bosques porque pretendia viver deliberadamente, defrontar-me apenas com os fatos essenciais da vida, e ver se podia aprender o que tinha a me ensinar, em vez de descobrir à hora da morte que não tinha vivido. Não desejava viver o que não era vida, a vida sendo tão maravilhosa, nem desejava praticar a resignação, a menos que fosse de todo necessária. Queria viver em profundidade e sugar toda a medula da vida, viver tão vigorosa e espartanamente a ponto de pôr em debandada tudo que não fosse vida, deixando o espaço limpo e raso; encurralá-la num beco sem saída, reduzindo-a a seus elementos mais primários, e, se esta se revelasse mesquinha, adentrar-me então em sua total e genuína mesquinhez e proclamá-la ao mundo; e se fosse sublime, sabê-lo por experiência, e ser capaz de explicar tudo isso na próxima digressão.

contesta essas informações (que também constam no documentário), e escreve:

> Como todos sabem, o método científico é um processo de três etapas: (1) observar os fatos, (2) desenvolver uma hipótese, e (3) testar a hipótese. Com base nos resultados, a hipótese precisa ser aperfeiçoada e testada novamente, e outra vez, até que os resultados não possam ser refutados. Até agora, a hipótese sobre McCandless parece ser: "Uma vez que ele estava indo bem, o que o levou a morrer de fome?" Isso, naturalmente, suscita a pergunta: Em que fatos esta hipótese é baseada? Como sabemos que McCandless estava indo bem? Fotos mostram um McCandless sempre cada vez mais magro. Pela conta do próprio McCandless, estava há dias sem comida. E sua dieta era pobre em gorduras. E assim, talvez, a hipótese acima é falha[6].

Passa, então, a questionar com base em estudos científicos e em dados estatísticos da Organização Mundial da Saúde para construir a hipótese e ao final conta que quando conversou com o médico que realizou a autópsia e perguntou se ele achava possível que o rapaz tivesse morrido por envenenamento, o médico respondeu que não e que McCandless simplesmente morreu de fome.

A questão do mapa também é esmiuçada por ele, por estar relacionada à possibilidade de buscar socorro e, neste ponto, ele indica não só a omissão do mapa no livro, quando Krakauer lista alguns dos objetos recuperados:

> No dia seguinte, Carine e Sam voaram para Fairbanks a fim de trazer os restos de Chris para casa. No escritório do legista receberam o punhado de pertences recuperados com o corpo: o rifle de Chris, um par de binóculos, a vara de pescar que Ronald Franz lhe dera, um dos canivetes suíços que ganhara de Jan Burres, o livro sobre plantas em que seu diário estava escrito, uma câmera Minolta e cinco rolos de filme - não muito mais. (KRAKAUER, 1998, p. 140).

Ainda apresenta informações de que o autor continua afirmando categoricamente que não havia mapa algum, como, por exemplo, numa entrevista que concede ao *The Oprah Winfrey Show*, na qual a apresentadora pergunta incisivamente se ele não tinha um mapa e Krakauer responde enfaticamente que não. Além disso, uma afirmação de Krakauer no *Iconocasts*, uma espécie de documentário seriado do *Sundance Channel* que coloca duas pessoas que tenham alguma ligação com o tema para conversar. Na ocasião, Krakauer afirma "as pessoas não entendem. Ele não tinha um mapa! Que idiota[7]". Para Ron, o fato de Chris portar identificação, dinheiro e o mapa, não diminui o que ele estava tentando fazer no ano de 1992.

No levantamento de informações, que colocam em cheque a forma como o enredo de Sean Penn foi construído (deixando claro que este não é o objetivo do documentário, até porque eles são produzidos concomitantemente), mas sobretudo no site do

6. Livre tradução do texto publicado no site da produtora. http://www.tifilms.com/wild/call_debunked.htm
7. Livre tradução.

documentarista, fica clara essa busca pela verdade. A passagem pelos locais onde Chris esteve, a preocupação em analisar, por exemplo, as condições climáticas, estabelecendo comparações com o tempo em que o jovem estava nos lugares em que Ron fazia seu documentário, constitui-se em estratégia de estreitamento da relação do espectador com o documentarista, e dessa forma "o autor tem autoridade e o leitor precisa dele não como uma pessoa, como o outro, como um herói, mas como um *princípio* ao qual cumpre adequar-se" (BAKHTIN, 2003, p. 220).

À narrativa documental cabe o papel de representar a realidade histórica "como um discurso sobre o real, o documentário requer uma representabilidade para descrever e interpretar a experiência coletiva reunindo discursos numa constante construção da realidade" (NICHOLS, 1991, p. 10). E como o próprio produtor descreve em seu site, o documentário não é somente sobre Chris ou a polêmica de sua morte. Explora uma série de outros assuntos que dialogam com a história de Chris, fazendo com que o enunciado não esteja mais voltado só para o seu objeto, "mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe" (BAKHTIN, 2003, p. 321). Trata de temas que se relacionam intimamente com o contexto do jovem aventureiro, como os ritos de passagem, o cenário cultural americano, a Geração X, e ainda, sobre a dificuldade de produção de um documentário independente em contraponto com a indústria cinematográfica hollywoodiana. Para o realizador, o documentário é uma celebração ao espírito de Chris e uma reflexão sobre seu legado, "apesar de algumas verdades desagradáveis que são descobertas no filme, controvérsias envolvidas e opiniões negativas" (LAMOTHE, Ron. Em <http://www.tifilms.com/wild/call_intro.htm>).

CONSIDERAÇÕES PONTUAIS

Um fato, três versões e tantas outras possíveis. Ficção, documentário e livro não dão conta da tarefa da reprodução, mas representam, referenciam, reconstroem e sempre ressignificam. O fato, espetacularizado desde o seu acontecimento até a atualidade, continua repercutindo e criando identificações, polêmicas e controvérsias. Prova disso é a constante atualização dos debates acerca da trajetória de Chris McCandless no site da Terra Incógnita.

De um lado, o cinema como mecanismo de uma construção dramatizada, reencenada, reconstruída, melhorada, com características próprias e, consequentemente, por vezes, falaciosa para responder aos anseios de uma indústria. De outro, a busca pela veracidade das informações, de dados mais assertivos possíveis, mas sem deixar de lado as idiossincrasias do realizador, suas expectativas e frustrações, suas opiniões e as de outros que de uma forma ou de outra se conectam com a história do jovem aventureiro, na busca de uma compreensão do fato.

Uma viagem que trata de tantas outras viagens: o autoconhecimento, a luta pela sobrevivência, a busca por uma identidade, por encontro consigo mesmo, a natureza em detrimento da civilização, a solidão, o isolamento e, talvez, a mais dolorosa de todas as viagens que o jovem fez: da própria morte.

Nem Krakauer, nem Penn, tão pouco Lamothe são narradores imparciais dessa história, pois os três, dentro das peculiaridades de sua linguagem (livro/docudrama/documentário) recontam a trajetória de Chris, baseados em relatos, em registros e naquilo que acreditam ser a realidade dos fatos (considerando, aqui, o real como uma construção da linguagem). Constroem suas narrativas pautadas por essas indicações de realidade, na tentativa de criar esse vínculo com a percepção do espectador/leitor.

No caso de Krakauer e Lamothe há um vínculo ainda mais explícito com as temáticas e com a própria vida do jovem, uma vez que no livro-reportagem e no documentário, há uma conexão mais direta com o elemento factual, sem, contudo, se estabelecer enquanto verdade absoluta. Já no docudrama, por sua forma, há um carisma inevitável na construção que Sean Penn faz, uma vez que se atenua o lado negativo e passa-se a uma heroicização da personagem. Com isso, há quem julgue (inclusive Ron Lamothe) as escolhas do diretor, por considerar que há neste caso, verdades encobertas, tornando a história mais romanceada do que de fato é. Entretanto, esse é um recurso próprio da linguagem cinematográfica da qual se vale. O impacto de ver um jovem, representando os últimos momentos de vida de McCandless, dar seu último suspiro diante dos olhos do espectador torna a experiência diferenciada, pois se tem, neste caso, uma cena construída

para retratar e não um relato escrito ou narrado pelo documentarista. A inevitável presença da construção dramática no docudrama, híbrido por excelência, parece ser peça chave para gerar discussões acerca da construção que se faz da figura de Chris.

Em qualquer das narrativas analisadas, o que se apresenta são fragmentos da realidade, algumas com maior acuidade, mas não por ser mais ou menos fiel, real ou crível, e sim, por pertencer a um eixo narrativo determinado, no qual há peculiaridades e que deve seguir uma organização própria dessa narrativa.

No livro-reportagem e no documentário há uma busca pela construção de sentido para o espectador com foco nos acontecimentos, nos fatos que acompanharam a vida de Chris, gerando, assim, um forte vínculo do leitor/espectador com as personagens. Há mais fontes, mais vozes que ressoam na narrativa, informações mais abrangentes. São as opiniões dos autores sobre a história, portanto, versões, variações de uma mesma história, de um mesmo fato.

Não obstante, o docudrama também se estabelece, pois ao utilizar da dramatização, e por atender a uma indústria que trabalha com entretenimento, gera no público reações distintas e também faz com que haja o processo de identificação, de que trata Edgar Morin, aludindo ao cinema e suas afinidades entre cinema, magia, sonho e ilusão.

A cada meio, a cada linguagem cabe o retratar de um "herói" de acordo com as suas especificidades. No livro, um personagem menos denso, menos complexo, que se confunde com a história do próprio Krakauer, com menor profundidade psicológica, mas que explora a geografia dos lugares de forma mais clara. Um "herói" que é como "um ponto móvel no espaço e não constitui, por si só, o centro de atenção do romancista. Os deslocamentos no espaço (...) possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade" (BAKHTIN, 2003, p. 224).

No cinema ficcional, um personagem típico de *road movie*, uma jornada de descoberta, que mergulha no desconhecido, "e é parente da literatura de aventura. E, em certa medida, uma expressão contemporânea do romance formação" (STRECKER, 2010, p.25). Com traços psicológicos mais profundos, incorporando – em menor grau que no documentário – uma complexidade subjetiva que apresenta ao espectador uma aventura, as paisagens que a acompanham e os espaços da narrativa enquanto meio de locomoção que conduz o enredo, com características expressivas marcadas pelo classicismo – a viagem, as travessias e as consequências que ela traz. Passagem, mudança, transformação.

No documentário, a busca por verdades que auxiliem na reconstrução de uma história que se mescla com a do documentarista. Contextualizações históricas ligadas diretamente ao protagonista – contemporâneo do realizador, que indicam sentidos variados, apontando não apenas para visões favoráveis ou que condizem ao mesmo pensamento

do documentarista, mas que revelam opiniões diversas, desde pessoas que não pensam "nada" a respeito da jornada de Chris, aqueles que o admiram pelo que fez e outros que reprovam completamente o seu feito.

A pluralidade de representações da vida de Chris – e tantas outras – mostram não só as potencialidades e características que cada uma dessas linguagens possui, mas evidencia também o "dialogismo do nosso pensamento sobre as obras, as teorias, os enunciados, e, de uma maneira geral, do nosso pensamento sobre o homem" (BAKHTIN, 2033, p. 349).

REFERÊNCIAS

AMADO, Ana. *Michael Moore e uma narrativa do mal. In: O cinema do real.* São Paulo: CosacNaify, 2005.

ANDREW, J. Dudley*. As principais teorias do cinema. Uma introdução.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1994.

______. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

______. *Dicionário teórico e crítico de cinema* / Jacques Aumont, Michel Marie; tradução Eloisa Araujo Ribeiro – Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme.* Lisboa: Texto e grafia, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

______. *A poética do espaço*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.

______. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço/Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

______. (V. N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.* Campinas, SP: UNICAMP, 2005.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film.* Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

______. *On the History of Film Style.* Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art:* an introduction. New York: McGraw-Hill, 1997.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo.* In: MACHADO JR., Rubens, Org.; SOARES, Rosana de Lima, Org.; ARAÚJO, Luciana Corrêa de, Org. *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007. p. 189-200.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n.11, 1991.

CATANO, James V; SUCHY, Patricia A. Revisiting Flaherty's *Louisiana Story.* Southern Spaces, 2010. Disponível em http://www.southernspaces.org/2010/revisiting-flahertys-louisiana-story#_edn2

CHATMAN, Seymour. *Coming to terms*: the rhetoric of narrative in fiction and film. New York: Cornell University Press, 1990.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. 1ª ed. São Paulo: Editora Scritta, 1995.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário cinematográfico.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*, 1ª edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1998.

______. *A Imagem-Tempo: Cinema II.* Editora Brasiliense, 2005.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Correa da. *Análise de Conteúdo.* Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação / Jorge Duarte, Antonio Barros – organizadores – 2. Ed. – 3 reimpr. p. 280 a 315. – São Paulo: Atlas, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* 8ª edição, São Paulo: Loyola, 2005a.

______. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

______. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P., *Michel Foucault – uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica,* Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1995.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão.* (Extratos) Edição bilíngüe. Cadernos Viva Voz, Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

GUTFREIND, Cristine Freitas. Cinema: uma forma de tradução do pensamento. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (org.). Cultura midiática e tecnologias do imaginário: metodologias e pesquisas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, p. 29-37.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KRAKAUER, Jon. *Na natureza selvagem*: a dramática história de um jovem aventureiro. 8.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tradução Pedro Maia Soares.

LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

______*. Páginas ampliadas:* o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Campinas: Unicamp, 1993.

LIPKIN, Steven N. *Real Emotional Logic:* Film and Television Docudrama and Persuasive Practice. Carbondale: Southern Illinois UP, 2002.

LIPKIN, Steven N., Derek Paget e Jane Roscoe. *Docudrama and Mock-Documentary*: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, G.D. and Springer, J. P. (Eds.) Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmaking, Jefferson NC: McFarland, 2006, 11-26.

LOUVEAU DE LA GUIGNERAYE, Christine. *Louisiana Story, entre nature et cultures*. Horiz. antropol. [online]. 2001, vol.7, n.16, pp. 157-172.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando. *O cognitivismo e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico.* In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (org.). Estudos Socine de cinema: ano V. São Paulo: Editora Panorama, 2003, p. 392-400. (2003a)

METZ, Christian. *Significação no Cinema*. Tradução: Jean Calude Bernardet, SãoPaulo, Perspectiva, 1972.

MITRY, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 1997. Tradução de: Esthétique et psychologie du cinéma.

MORIN, Edgar, 1956, *O Cinema ou o Homem Imaginário.* Lisboa, Moraes, 1970.

NICHOLS, Bill. *Movies and Methods: an anthology* – volume 2, California, University of California Press, 1985.

______. *Representing reality.* Bloomington (Indianápolis), Indiana University Press, 1991.

______. *Introdução ao documentário*. SP: Papirus, 2005.

______. Engaging Cinema: An Introduction to Film Studies. W. W. Norton, 2010.

NOVELLI, Ana Lucia Romero. *Pesquisa de opinião. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* / Jorge Duarte, Antonio Barros – organizadores – 2. Ed. – 3 reimpr. p. 164 a 178. – São Paulo: Atlas, 2009.

PAIVA, Samuel. *Um road movie na rota do sertão.* In: MACHADO JR., Rubens, Org.; SOARES, Rosana de Lima, Org.; ARAÚJO, Luciana Corrêa de, Org. *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007. p. 171-179.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera.* Campinas, SP: Papirus, 2012.

______. *Mas afinal… o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

______. (org.). *Teoria Contemporânea de Cinema* – Vol. I. São Paulo: SENAC, 2005.

______. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v.2: Documentário e Narratividade Ficcional. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

ROSENTHAL, Alan. *Why Docudrama? Fact-ficton on film and TV.* Southern Illinois University Press, 1999.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a Mídia.* São Paulo: Loyola, 2003.

_____. *Mídia e vida cotidiana: elementos para uma teoria da mediação.* Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. Volume XXVIII, n. 2. São Paulo: Intercom, 2005, p. 127-137.

SOARES, Sérgio José Puccini. *Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção.* Tese (Doutorado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature:* From Don Quixote to Jean-Luc Godard. Columbia University Press, 1992.

______. *Beyond Fidelity:* the dialogics of Adaptation. In: Naremore, James. Film Adaptation. Rutgers University Press, 2000.

______. *Introdução à teoria do cinema.* Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

______. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade.* In: Ilha do Desterro (UFSC), v. 51, p. 283-299, 2006.

______. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STRECKER, Marcos. *Na estrada* - o cinema de Walter Salles. São Paulo: PubliFolha, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário Moderno.* In: História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.), p. 253-287. - Campinas, SP: Papirus, 2006.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna.* Petrópolis: Vozes, 1995.

XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do Cinema.* Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

______. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.* 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS NA INTERNET

http://www.southernspaces.org/2010/revisiting-flahertys-louisiana-story#_edn2

http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/nanookoesquimo.htm

http://pluralblog.blogspot.com.br/2007_12_01_archive.html

http://www.contracampo.com.br/

http://www.tifilms.com/wild/call_intro.htm

FILMOGRAFIA

PENN, Sean. *Into The Wild*. EUA: Paramount Vantage, 2007.

LAMOTHE, Ron. *The Call Of The Wild.* EUA: Terra Incógnita, 2007.

SOBRE A AUTORA

ANDRESSA DEFLON RICKLI - publicitária, doutora em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Docente do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual do Centro-Oeste, leciona disciplinas com ênfase em Atendimento, Planejamento Publicitário, Redação Publicitária e Estudos de Consumo e seus Públicos. Coordena projetos que envolvem atividades articuladoras entre teorias e técnicas da Comunicação e da Publicidade. Tem como principais temáticas de investigação: cinema; planejamento e estratégias de campanha; comunicação e representação.

Imbricamentos entre

real e ficcional

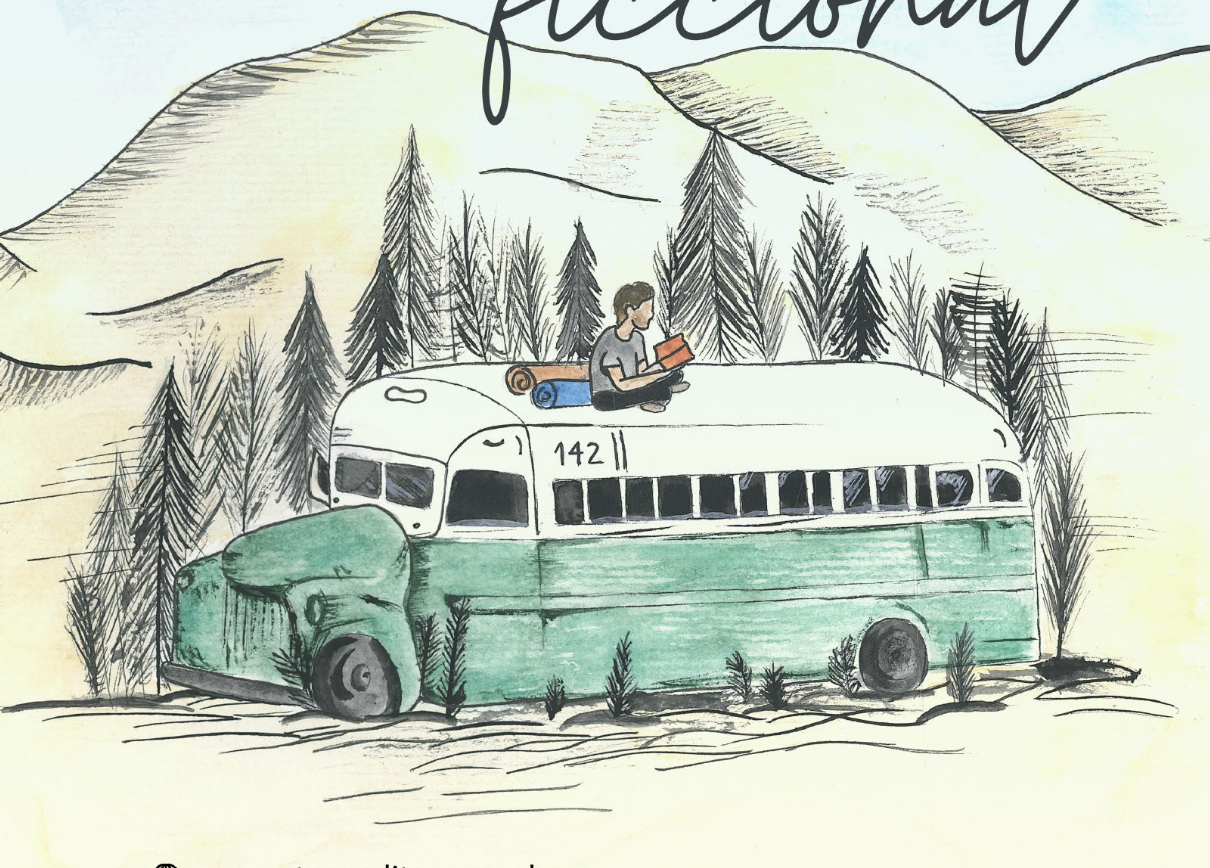


www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2023

Imbricamentos entre

real e ficcional



www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora
Ano 2023